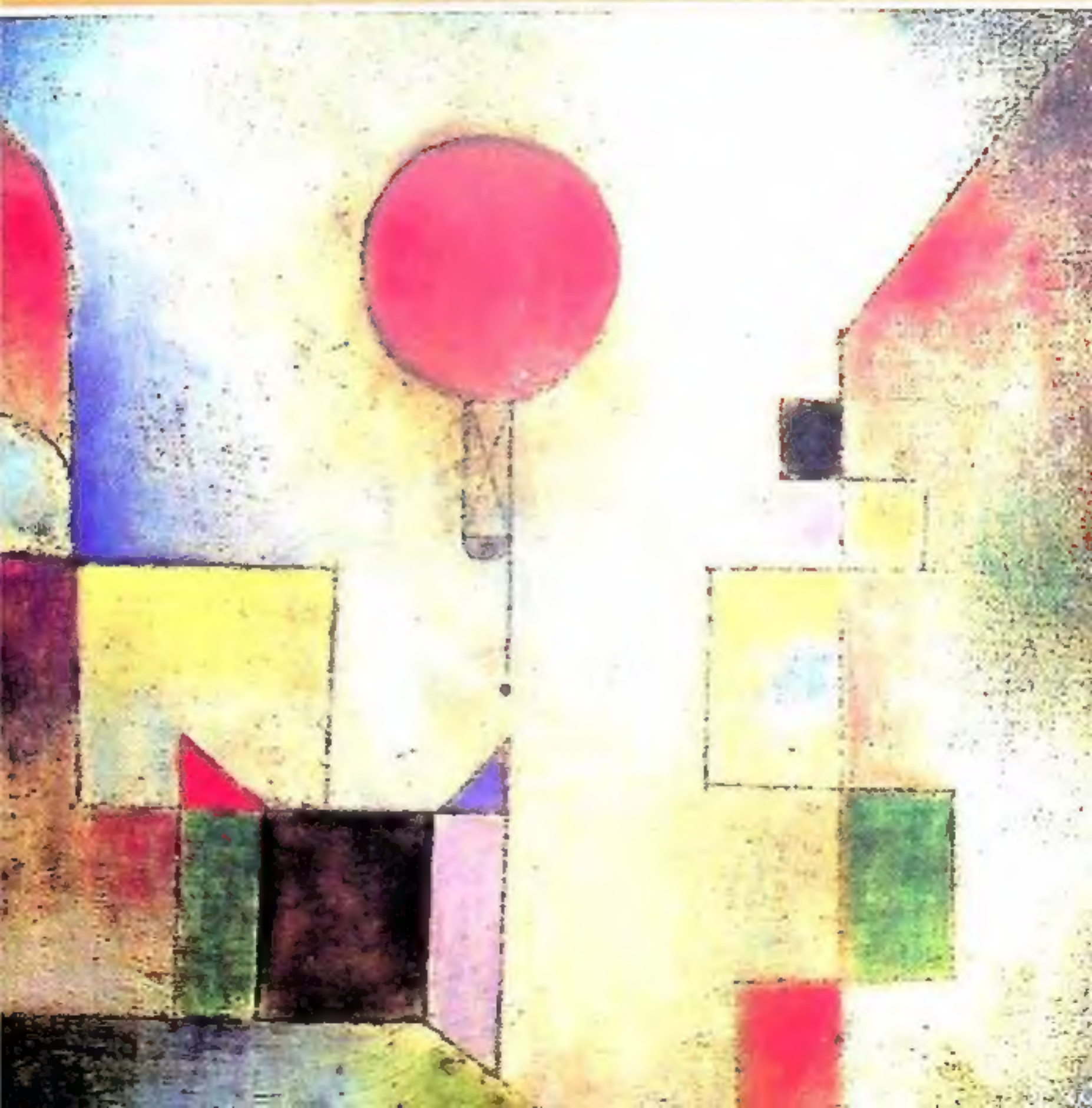
اردو فکشن سے مصافحہ

اظہار خضر

تجزیے

(اردو فکشن سے مصافحہ)

ریختہ فاؤنڈیشن کے لیے
اظہار خضر
۲۶ اکتوبر ۲۰۲۲ء

اظہار خضر

زیر اہتمام

عرشیہ پبلی کیشنز دہلی ۹۵

انتساب

اُن تخلیقیت آشنا

نقادوں کے نام

جو تخلیق کے

باطن کے سیاح ہیں۔

اطلاعات

- نام کتاب : تجزیے (اردو فکشن سے مصافحہ)
- صنف : تنقید
- مصنف : اظہار خضر
- صفحات : ۲۹۲
- سنہ اشاعت : ۲۰۱۷ء
- تعداد : ۵۰۰
- مطبع : جواہر آفسیٹ پرنٹرس، دہلی
- کمپوزنگ : ریاض احمد خان (دی پرنٹ زون، پٹنہ، موبائل: 9934610612)
- قیمت : ₹300
- ناشر : اظہار خضر، سیٹی کورٹ، نزد داوما پٹرول پمپ، پٹنہ۔ 800007
- رابطہ : 09771954313
- سرورق : اظہار احمد ندیم
- زیر اہتمام : عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی

:-دستیاب:-

- بک امپوریم، سبزی باغ، اردو بازار، پٹنہ۔ 800004
- پرویز بک ہاؤس، سبزی باغ، اردو بازار، پٹنہ۔ 800004
- مکتبہ اشارہ، سیٹی کورٹ، نزد داوما پٹرول پمپ، پٹنہ۔ 800007

arshia publications

A-170, Ground Floor-3, Surya Apartment, Dilshad Colony, Delhi - 110095 (INDIA)
Mob: +91 9971775969, +919899706640 Email: arshiapublicationspvt@gmail.com

ترتیب

حصہ۔ب
(ناول)

حصہ۔ج
(مضامین)

اعتراف

۲۰۰۳ء سے ۲۰۱۵ء کے درمیان لکھی گئیں یہ تجزیاتی تحریریں نہ تو اردو فکشن کی انتھولوجی ہیں اور نہ ہی انتخاب۔ البتہ جزوی طور پر ہی سہی اس کی سمت و رفتار کا ایک ہلکا سا خاکہ ضرور مرتب کرتی ہیں۔

آپ جانتے ہیں کہ ''نقوش'' کے افسانہ نمبر میں کم و بیش ایک سو سے کچھ زیادہ افسانہ نگاروں کے نمائندہ افسانے شامل کیے گئے۔ اس کام کے لیے مدیر ''نقوش'' محمد طفیل نے مستند و معتبر افسانہ نگاروں اور نقادوں (کرشن چند، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، وقار عظیم، احتشام حسین، عبادت بریلوی اور محمد حسن عسکری) کے ایک پینل کے مشوروں کو بھی پیش نظر رکھا۔ ظاہر ہے کہ تن تنہا تمام نمائندہ اور مستند و معتبر فکشن نگاروں کی تخلیقات پر گفتگو کوئی آسان کام نہیں۔ لہٰذا مجھے اپنی اس بے بضاعتی کا اعتراف و اقرار کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ جتنے افسانے اور ناول مطالعے کے دائرے میں آئے ان میں سے کچھ ہی پر گفتگو ہو سکی۔ ناول اور افسانے کے بہت سارے نمائندہ فنکاروں کے فنی نمونوں پر گفتگو نہ ہونے کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ انہیں درگزر کیا گیا۔ میرے درگزر کرنے یا نہ کرنے سے ان کا کیا بگڑے گا یا بنے گا! وہ تو اردو فکشن کے صفحات پر کل بھی زندہ تھے اور آج بھی زندہ ہیں۔ ان کی زندہ ادبی اور تخلیقی نوعیت کی تحریریں تو ادب کے سنجیدہ اور ترقی یافتہ قارئین کے فکر و شعور کو ہمہ وقت مہمیز کرتی رہتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں گرماتی بھی رہتی ہیں!

میرا یہ ماننا ہے کہ عصمت اور انتظار حسین کو ہماری ضرورت نہیں ہے بلکہ ہمیں ان کی ضرورت ہے۔ ہم ان کو پڑھ کر اور ان پر لکھ کر اپنی فکر و نظر کی سیرابی کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ خاکسار تخلیقی ادب کی قلمرو میں نقادوں کی بے جا بالادستی کا قائل نہیں۔ خیر ان معروضات سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ تنقید ادبی تاریخ نویسی نہیں ہے بلکہ یہ اقداری ہوتی ہے۔ نقاد تخلیقی فن پاروں میں پنہاں فکر و قدر کی بساط بھر نشاندہی کرتا ہے۔

فکشن کے حوالے سے لکھی گئیں ان تحریروں میں اس بنیادی نکتے کی کارفرمائی کو آپ ضرور

محسوس کریں گے۔ لیکن سوچتا ہوں کہ آپ کے محسوسات کے تار میری ان تحریروں سے ہم آہنگ ہو پائیں گے یا نہیں! اگر نہیں ہوتے ہیں تو اسے آپ بہ قول محمد حسن عسکری میرے فہم و شعور کے ''جھوٹے سُروں'' پر محمول کریں!

ایک بار پھر اس ندامت کا اعادہ کرتا چلوں کہ اردو کے جن فنکاروں پر خامہ فرسائی نہ ہو سکی اس کا مجھے بے حد افسوس ہے۔ دعا فرمائیں کہ مستقبل قریب میں یہ نامکمل کام مکمل ہو جائے تو پھر ''اردو فکشن سے مصافحہ'' کے بعد ''معانقہ'' کی منزل پر شاید قدم رکھ سکوں!

کتاب میں آپ کو جا بہ جا تکرار (Repititions) سے واسطہ پڑے گا۔ ممکن ہے کہ یہ تکرار آپ کی قرأت پر گراں باری کا سبب بنے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ اس میں اچھی چیزوں اور اچھی تحریروں کی جانب میری طبیعت کے بار بار راغب ہونے کی نفسیات کا دخل ہو۔ بس یوں سمجھئے کہ سوئی کی نوک Record Player کے کسی ایک نقطے پر آ کر پھنس جاتی ہے اور ایک ہی گانا بار بار بجتا چلا جاتا ہے! اگر گانے کے بول میٹھے ہیں، اس میں موسیقیت اور غنائیت ہے تو سماعت کو بھاتے ہیں ورنہ طبیعت مکدر ہو جاتی ہے۔ یہ باتیں اس لیے لکھی جا رہی ہیں کہ محمد حسن عسکری کے ایک ہی اقتباس کو تین مختلف جگہوں پر حوالے کے طور پر نقل کیا گیا ہے۔ میرے نزدیک اس سے بہتر کوئی اور اقتباس ہو ہی نہیں سکتا تھا جو تقاضائے سخن اور سیاق و سباق کے تناظر کے حسب حال اور مناسب و موزوں ہوتا! ویسے بھی عسکری میرے آئیڈیل ہیں۔ ان کی جملہ ادبی تحریریں میری فکر و نظر کو مہمیز کرتی رہتی ہیں۔ بالخصوص ''جزیرے'' اور ''قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے'' کے افسانے اکثر و بیشتر اداس ساعتوں میں میری طمانیت کا سبب بنتے رہتے ہیں۔ یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ پریم چند اور منٹو کے بعد عسکری اور احمد ندیم قاسمی اردو افسانے کے دو بڑے نام ہیں! لیجنڈ ہیں! زندگی کے آخری دنوں میں قاسمی صاحب کی شفقتیں خاکسار کے ساتھ رہیں۔ انہوں نے بڑی محبت سے میرے چند مضامین اپنے رسالہ ''فنون'' میں شائع کئے۔ حوصلہ افزا کلمات سے نوازا بھی!

منٹو پر علاحدہ سے تجزیہ اس لیے نہیں لکھا گیا کہ شکیل الرحمٰن کی کتاب ''منٹو شناسی'' پر خاکسار نے جو گفتگو کی ہے اس میں منٹو کے فکر و فن کے حوالے سے بہت ساری باتیں در آئی ہیں۔ اس مضمون میں منٹو کے چند نمائندہ افسانوں پر بھی تجزیاتی گفتگو کی گئی ہے۔ کتاب میں ''منٹو شناسی'' پر مضمون شامل کرنے کا یہی جواز ہے!

پریم چند اردو کے بنیاد گزار فکشن نگار ہیں۔ ہندی میں اپنی ۱۳ر کہانیوں کا ایک انتخاب انہوں نے خود کیا تھا۔ کتابی صورت میں یہ انتخاب ''پریم چند کی سروشریسٹھ کہانیاں'' کے نام سے ۱۹۹۶ء میں ''بھارتی بھاشا پرکاشن'' شاہدرہ، نئی دہلی سے شائع ہو چکا ہے۔ اس کتاب کے لیے انہوں نے ''کہانی کی کہانی'' کے عنوان سے پیش لفظ بھی لکھا تھا۔ اس پیش لفظ کو کتاب میں شامل کرنے کا مدّعا و منشا صرف اتنا ہے کہ ناول اور افسانے کے حوالے سے ان کے اختیار کردہ موقف کا از سر نو اعادہ ہو جائے! بنیاد کی پہلی اینٹ کی اہمیت کو تو تسلیم کرنا ہی پڑے گا! حالانکہ بعد کے دنوں میں اردو فکشن کے بزرگ اور معتبر ناقدین نے مغربی ادبیات سے استفادہ کرتے ہوئے جو کار ہائے نمایاں انجام دیے ہیں وہ اظہر من الشمس ہیں! مذکورہ انتخاب میں پریم چند کی جو ۱۳ بہترین کہانیاں شامل ہیں وہ اس طرح ہیں

(۱) عیدگاہ (۲) دو بیلوں کی کہانی (۳) جلوس (۴) رام لیلا
(۵) بڑے بھائی صاحب (۶) نشہ (۷) لاگ۔ڈاٹ
(۸) آتمارام (۹) پریرنا (۱۰) سوا سیر گیہوں
(۱۱) گلی۔ڈنڈا (۱۲) لاٹری (۱۳) شطرنج۔

یہ سبھی کہانیاں ہندی اور اردو دونوں ہی زبانوں میں دستیاب ہیں۔
یہ ''تجزیے'' آپ کے بشرف ملاحظہ حاضر خدمت ہیں بغیر کسی التماس کے!

اظہار خضر

اولڈ سیٹی کورٹ، پٹنہ۔ 800007

۱۴ر دسمبر ۲۰۱۵ء
۲ ربیع الاول ۱۴۳۷ھ

کہانی کی کہانی

ذاتِ انسانی کے لیے آدمی ہی سب سے مشکل پہیلی ہے۔ وہ خود اپنی سمجھ سے پرے ہے۔ کسی نہ کسی صورت میں اپنی ہی تنقید کیا کرتا ہے۔ اپنے ہی من کے اسرار کھولا کرتا ہے۔ اسی تنقید کو، اسرار کی اسی نقاب کشائی کو نیز آدمی نے دنیا میں جو کچھ سچائیاں اور خوبصورتی کو اپنی گرفت میں لایا ہے اور لے رہا ہے، اسی کو ادب کہتے ہیں۔ کہانی، ادب کا ایک اہم حصّہ ہے۔ آج سے نہیں زمانہ قدیم سے ہی۔ ہاں، آج کل کی کہانیوں میں تقاضائے وقت کے رفتار و رجحان کے پیشِ نظر بہت کچھ فرق ہو گیا ہے۔ قدیم کہانیاں تجسس آمیز ہوتی تھیں یا پھر روحانیات کے حوالے سے۔ موجودہ کہانی ادب کے دوسرے شعبوں کی طرح نفسیاتی تجزیہ نیز نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنا مطمحِ نظر سمجھتی ہے۔ یہ تسلیم کر لینے میں ہمیں جھجھکنا نہیں چاہئے کہ ناول کی طرح افسانے کا فن بھی ہم نے مغرب سے ہی مستعار لیا ہے۔ مگر پانچ سو برس قبل یورپ بھی اس فن سے نابلد تھا۔ بڑے بڑے اعلیٰ درجے کے فلسفیانہ اور تاریخی ناول لکھے جاتے تھے لیکن چھوٹی چھوٹی کہانیوں کی جانب کسی کا دھیان نہ جاتا تھا۔ ہاں کچھ بھوتوں اور پریوں کی کہانیاں البتہ رائج تھیں۔ لیکن اسی ایک صدی کے اندر یا اس سے کم میں مجھے چھوٹی کہانیوں نے ادب کے تمام شعبوں پر فتح حاصل کر لی ہے! کوئی رسالہ ایسا نہیں ہے جس میں کہانیوں کو اوّلیت حاصل نہ ہو۔ یہاں تک کہ کئی رسالوں میں صرف کہانیاں ہی شائع ہوا کرتی تھیں!

کہانیوں کی اس مرکزیت کی اہم وجہ آج کل کی زندگی کی کھینچا تانی اور وقت کی کمی ہے۔ اب وہ زمانہ نہیں رہا کہ ہم بوستانِ خیال لے کر بیٹھ جائیں۔ اور سارا دن اسی کے کنویں کی قدم پیمائی کرتے رہیں۔ اب تو ہم زندگی کی کھینچا تانی میں اس قدر پھنس گئے ہیں کہ تفریح کے لیے وقت ہی نہیں ملتا۔ اگر کچھ تفریح صحت کے لیے لازمی نہ ہوتی اور ہم بغیر کسی بھٹکاؤ کے روزانہ اٹھارہ گھنٹے کام کر سکتے تو شاید تفریح کا نام بھی نہ لیتے۔ لیکن نیچر نے ہمیں مجبور کر دیا ہے۔ ہم چاہتے ہیں کہ تھوڑے سے تھوڑے وقت میں زیادہ سے زیادہ تفریح ہو جائے۔ اسی لیے سنیما گھروں کی تعداد روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔ جس

ناول کو پڑھنے میں مہینوں لگتے، اس کا آنند ہم دو گھنٹوں میں اٹھا لیتے ہیں۔

کہانی کے لیے پندرہ۔ بیس منٹ ہی کافی ہے۔ لہٰذا ہم ایسی کہانی چاہتے ہیں کہ وہ تھوڑے سے تھوڑے لفظوں میں کہی جائے۔ اس میں ایک جملہ یا ایک لفظ بھی غیر ضروری طور پر نہ آنے پائے۔ اس کا پہلا ہی جملہ من کو راغب کر لے اور اخیر تک ہمیں سحر زدہ کیے رہے۔ اس کے ساتھ ہی کچھ اور عناصر (لوازم) بھی ہوں۔ ان عناصر کے بغیر کہانیوں سے تفریح بھلے ہی ہو جائے لیکن ذہنی آسودگی نہیں ہوتی۔ یہ سچ ہے کہ ہم کہانیوں میں اپدیش نہیں چاہتے۔ لیکن فکر و سوچ کو مہمیز کرنے کے لیے، طبیعت کے کچھ خوبصورت احساسات کو جگانے کے لیے، کچھ نہ کچھ تو ضرور چاہتے ہیں۔ وہی کہانی کامیاب ہوتی ہے جس میں ان دونوں میں سے ایک ضرور دستیاب ہو۔

سب سے بہترین کہانی وہ ہوتی ہے جس کی بنیاد کسی نفسیاتی حقیقت پر ہو۔ سادھو باپ کا اپنے نالائق بیٹے کی حالت سے مغموم ہونا ایک نفسیاتی حقیقت ہے۔ باپ کی اس ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کی فنکارانہ مصوری کرنا اور اس کے ساجی برتاؤ کی ترجمانی کرنا جیسے فنی لوازم کہانی کو دلچسپ بنا سکتے ہیں۔ بُرا آدمی بھی بالکل بُرا نہیں ہوتا۔ اس میں کہیں نہ کہیں دیوتا ضرور چھپا رہتا ہے۔ یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے۔ اس دیوتا کو کھول کر دکھانا ایک کامیاب کہانی کار کی پہچان ہے۔

مصیبت پر مصیبت پڑنے سے آدمی کتنا دلیر ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ بڑی بڑی مصیبتوں کا سامنا کرنے کے لیے تال ٹھونک کر تیار ہو جاتا ہے۔ اس کی کمزوریاں بھاگ جاتی ہیں۔ اس کے قلب کے کسی چھپے ہوئے مقام میں پوشیدہ جوہر باہر نکل آتے ہیں۔ اور ہمیں حیرت زدہ کر دیتے ہیں۔ یہ ایک نفسیاتی حقیقت ہے۔ ایک ہی واقعہ کے مضمرات واثرات الگ الگ نیچر کے آدمی کو الگ الگ طرح سے متاثر کرتے ہیں۔ ہم کہانی میں ان مضمرات واثرات کو کامیابی کے ساتھ دکھا سکیں تو کہانی ضرور ہی کامیاب ہوگی۔

کسی مسئلہ کی شمولیت کہانی کو کامیاب بنانے کے لیے سب سے بہترین وسیلہ ہے۔ زندگی میں ایسے مسائل آئے دن ہی پیش آتے رہتے ہیں۔ اور ان سے جو تحریکات حاصل ہوتی ہیں وہ کہانی کو چمکا دیتی ہیں۔ ایک نیک باپ کو معلوم ہوتا ہے کہ اس کے بیٹے نے قتل کیا ہے۔ وہ اسے انصاف کی سولی پر چڑھا دے یا اپنی زندگی کے اصولوں کا قتل کر ڈالے۔ کیسا زبردست امتحان ہے۔ تلافی اور کف افسوس ملنا اس قسم کے امتحانات سے نجات حاصل کرنے کا سب بہترین ذریعہ ہے۔ ایک بھائی نے اپنے

دوسرے بھائی کی جائداد کو چھل کپٹ سے ہڑپ لی۔ اسے بھیک مانگتے دیکھ کر کیا اس چھل کرنے والے بھائی کو ذرا بھی افسوس نہ ہوگا۔ اگر ایسا نہ ہو تو وہ آدمی نہیں ہے!

ناولوں کی طرح کہانیاں بھی واقعات پر ہی مبنی ہوتی ہیں۔ (Event Based) اور کچھ کردار پر مبنی (Character Based) کرداروں پر مبنی کہانیوں کا درجہ اونچا سمجھا جاتا ہے۔

لیکن کہانی میں بہت زیادہ تجزیے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ یہاں ہمارا مقصد ایک مکمل آدمی کی فنکارانہ مصوری کرنا نہیں۔ بلکہ اس کی شخصیت کے کسی ایک پہلو کو دکھلانا ہے۔ یہ از حد ضروری ہے کہ ہماری کہانی سے جو نتیجہ اخذ کیا جائے وہ سبھوں کے لیے قابلِ قبول ہو۔ اور اس کے اثرات باریک ہیں ہوں۔ یہ ایک عام سی بات ہے کہ ہمیں اسی بات سے خوشی ہوتی ہے۔ جس سے ہمارا کچھ تعلق ہو۔ جوا کھیلنے والوں کو جو جوش و خروش ہوتا ہے وہ دوسروں کو ہرگز نہیں ہوسکتا۔

جب ہمارے شخصی کردار اتنے جاندار اور پرکشش ہوتے ہیں کہ قاری اپنے کو اس کی جگہ پر سمجھ لیتا ہے۔ سبھی کو ایسی کہانی سے آنند حاصل ہوتا ہے۔ مصنف نے اپنے کرداروں کے تئیں قاری کے اندر یہ ہمدردی نہیں پیدا کی تو وہ اپنے مقصد میں ناکام ہے!

مگر یہ سمجھنا بھول ہے کہ کہانی زندگی کی حقیقی صورت ہے۔ حقیقت سے بھری زندگی کی تصویر تو آدمی خود ہوسکتا ہے۔ کہانی، کہانی ہے۔ حقیقت نہیں ہوسکتی۔ زندگی میں اکثر وہ بیشتر ہمارا خاتمہ اس وقت ہو جاتا ہے جب ہماری کوئی ضرورت ہی نہیں ہوتی۔

لیکن کیا ادب آدمی کی خلق کردہ دنیا ہے اور گھیرا بند ہونے کی وجہ سے مکمل طور پر ہمارے سامنے آجاتا ہے۔ اور جہاں وہ ہماری انصاف پسند عقل کو تجاوز کرتا ہوا پایا جاتا ہے۔ ہم اسے سزا دینے کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ کہانی میں اگر کسی کو سکون حاصل ہوتا ہے تو اس کی وجہ بتانی ہوگی! یہاں کوئی کردار مر نہیں سکتا۔ جب تک کہ انسانی عقل اس کی موت نہ مانگے۔

مصنف کو عوام کی عدالت میں اپنی ہر ایک تخلیق کے لیے جوابدہ ہونا ہوگا۔ زمانے کا امرار غلط فہمی ہے۔ پر یہ غلط فہمی جس پر حقیقت کا غلاف چڑھا ہو!

——— • پریم چند

(ہندی کتاب "प्रेमचन्द की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ" سے ماخوذ)

—

حصہ الف

(افسانے)

کھاتے پیتے گھرانے میں ایک بچہ پیدا ہوا۔ جو بے حد ذہین، موٹا تازہ اور ساتھ ہی بڑا باتونی تھا۔ وہ اپنی توتلی زبان میں جب باتیں کرنے پر اتر آتا تو چپ ہونے کا نام ہی نہ لیتا تھا۔ اس کی وہ تمام اکھڑی اکھڑی اور سلسلہ در سلسلہ باتیں آج بھی سب کو یاد آتی ہیں۔ مگر ٹریجڈی یہ کہ شروع ہی سے اس بچے کو اپنی ماں کا دودھ نصیب نہ ہوا۔

جب یہ بچہ کچھ بڑا ہوا اور اس کا شعور بھی کچھ کچھ پختہ ہونے لگا تو اسے اپنے تمدن اور اپنی معاشرت سے انسیت پیدا ہوئی۔ شاید یہی وجہ تھی کہ اس نے قدرے سنبھل کر اپنے مسائل کے بارے میں سوچنا شروع کر دیا۔ اب اس کی باتوں میں وہ پہلی سی یاوہ گوئی نہ رہی، قدرے اختصار کے ساتھ ایک ٹھہراؤ تھا۔ ایک تسلسل تھا۔ اور ایک نقطۂ نظر تھا۔ لیکن ان تمام باتوں کے باوجود وہ مطمئن نہ تھا۔

اسی بے منزلی میں اُس نے اپنے ملک سے دُور مغرب کے بچوں سے یارانہ گانٹھا۔ کیونکہ وہ اُس سے زندگی میں کئی قدم آگے تھے۔ یہاں بیٹھے بیٹھے اس نے انہیں اپنا ذہنی امام تصور کر لیا۔ اور اس کی باتوں کو اپنے الفاظ میں دہرا دہرا کر بہت کچھ سیکھا۔

مغربی بچوں کی دیکھا دیکھی جب اس نے اُسی انداز میں یہاں زندہ رہنا چاہا تو اپنی چال بھی بھول گیا۔ نہ ان بچوں والی کوئی بات پیدا ہو سکی اور نہ اپنی ہی انفرادیت باقی رہی۔ یہی وجہ ہوئی کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا تھا، کہہ نہ سکا۔ کچھ بوکھلا سا گیا۔ بعضوں کو اس کی یہی بوکھلاہٹ بڑی عزیز ہے۔

تذبذب کی یہ کیفیت اس پر زیادہ عرصہ طاری نہ رہی۔ وہ بچے جن سے وہ بہت زیادہ مرعوب تھا اور جن سے اس نے بہت کچھ سیکھا تھا۔ اُن سے بھی اسے آنکھیں چار کرنے کی ہمت پیدا ہوئی۔ اور اس کا یہ گھمنڈ کچھ زیادہ غلط بھی نہ تھا۔

آپ کو یہ سُن کر حیرت ہوگی کہ وہ بچہ جو بعد میں بالغ ہو کر جوان بھی ہوا آج نڈھال پڑا اپنی زندگی کے دن گذار رہا ہے!

یہ کہانی اردو افسانے کی تھی!

— محمد طفیل

(''نقوش'' کے افسانہ نمبر کا ادارتی صفحہ، طبع اول۔ ۱۹۵۵ء، طبع ثانی۔ ۱۹۸۲ء)

آنندی

ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

''اردو کے اچھے افسانوں میں سے یونہی چند چن لیجئے

آنندی (غلام عباس)، حرام جادی (محمد حسن عسکری)، ہماری گلی (احمد علی) بالکونی (کرشن چندر)

شکوہ شکایت (منشی پریم چند)''

سر دست اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتا کہ اردو کے بہترین افسانوں کی فہرست سازی میں ممتاز شیریں کس حد تک حق بجانب ہیں۔ البتہ اتنا ضرور کہوں گا کہ غلام عباس کا افسانہ ''آنندی'' اردو کے چند بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ اس کے مقام و مرتبہ کا اندازہ اس بات سے لگایئے کہ اردو کے کلاسیکی افسانوں کا جو بھی انتخاب شائع ہوا اس میں ''آنندی'' کو شامل کیا گیا۔ چنانچہ محمد حسن عسکری نے ''بہترین افسانے'' (جولائی، ۱۹۴۳ء) کے نام سے جن چودہ افسانوں کا ایک انتخاب شائع کیا اس میں بھی غلام عباس کا یہ افسانہ شامل ہے۔ اتنا ہی نہیں ہمارے بیشتر مستند و معتبر ناقدین نے افسانوں کے حوالے سے جو گفتگو کی ہے ان میں ''آنندی'' کو زیر بحث لایا گیا!

یہ افسانہ ۱۹۴۰ء کے آس پاس کا ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جبکہ اردو افسانے رومانیت پسندی کے زیر اثر لکھے جا رہے تھے۔ حالانکہ وہ بڑا ہی پر آشوب اور افراتفری کا زمانہ تھا۔ عالمی سطح پر انسانی ذہن دوسری جنگ عظیم کے تباہ کن اثرات سے مجروح و مخدوش تھا۔ انسانی آبادی تباہی کے دہانے پر کھڑی تھی۔ اور دوسری جانب برصغیر کی سیاسی اور سماجی زندگی تحریک آزادیٔ وطن کے مضمرات و اثرات کے نتیجے میں خاک و خون سے لت پت تھی۔ تقسیم کے سلگتے مسائل بالخصوص دو قومی نظریہ کی وجہ سے فرقہ واریت اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکی تھی۔ ایسے پر آشوب اور پر فتن ماحول و حالات میں ہمارے افسانہ نگاروں کا تخلیقی مزاج اگر رومانی تھا تو کیونکر! کیا وہ زمانے کے بدلتے حالات سے بے خبر تھے یا پھر وہ ان تغیرات سے دانستہ طور پر اپنے دامن فن کو الجھانا نہیں چاہتے تھے! کیا ان کے تخلیقی فن پارے روح

عصر کے ترجمان نہیں تھے یا پھر محض نیم رومانی تخیلاتی تخلیقی سوچ کے زائیدہ تھے؟

ان سوالوں کے جواب آپ کو عسکری کی مذکورہ مرتب کردہ کتاب ''بہترین افسانے'' کے دیباچہ میں مل جائیں گے!

> ''یہ مجموعہ جنگ کے زمانہ میں شائع ہو رہا ہے۔ جنگ کے متعلق کچھ نہ لکھنا ادیبوں کی بے حسی ثابت نہیں کرتا۔ بلکہ ان کا وسیع ترتخیل اور انسانی جذبات کو ایک نہ رکنے والی رَو کی شکل میں دیکھنے کی طاقت ہے۔ یہ آرٹ کا اختصاص ہے کہ وہ فوری محرکات سے اثر نہیں لیتا جب تک کسی واقعے کی انسانی اہمیت اور معنویت روشن نہ ہو وہ آرٹ کے لئے بیکار ہے۔
>
> نپولین کی جنگوں نے دو بڑے ادب پارے پیدا کئے۔ ٹالسٹائی کا War and Peace اور ہارڈی کا Dynasts۔ لیکن اصل واقعہ کے کتنے دن بعد؟ عوام اور سیاسی لیڈر واقعات کو بڑی بے صبری سے حلق میں ٹھونستے چلے جاتے ہیں۔ اسی لئے وہ صرف بدہضمی پیدا کرتے ہیں۔ آرٹسٹ ان کو مناسب خوراکوں میں ہضم کرتا ہے۔ لہٰذا اس کے اندر وہ خون بن جاتے ہیں۔ یہی ہے آرٹ کا فرق اور اس کا فائدہ''

واقعہ یہ ہے کہ ردّ و قبول کی لمحاتی اور ہنگامی کیفیتوں سے گریز پائی اور واقعات و حالات کے اقداری نتائج و اثرات کے اخذ و جذب کا ذہنی اور فکری رجحان ہی ایک دیرپا اور برق آسا تخلیقی فینومنن ہے۔

جنگ کے زمانے میں فنکاروں کا رومانی تخلیقی ذہن ہونا اس بات کا اشاریہ نہیں ہے کہ وہ بدلتے ہوئے واقعات و حالات سے روگرداں تھے بلکہ قدروں کی سطح پر ان تغیرات کی انسانی اور سماجی معنویت کے روشن امکانات کی تلاش میں سرگرداں تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک طویل مدتی فنکارانہ عمل ہے جس میں غور و فکر کے ترسیلی تقاضے فن کی پر پیچ راہوں سے گزرنے کے بعد ہی تخلیقی ہیولی اختیار کرتے ہیں ویسے بھی جو تحریریں فوری ردعمل کے نتیجے میں وجود میں آتی ہیں ان کی نوعیت صحافتی ہوتی ہے۔

یہاں اس نکتے کی بھی وضاحت کرتا چلوں کہ رومان پسندی محض محبوب کے رخ زیبا سے دلبستگی اور اٹھکھیلیاں کرنے کا نام نہیں ہے۔ ہمارے رومان پسندوں اور جمال پسندوں نے تو اس کی مادی توجیہ پسندی بیان کرکے اس کے وسیع تر معنی و مفہوم کو مجروح کردیا۔ رومان پسندی تو فرد، زندگی اور

سماج کی جملہ سرگرمیوں سے تعلق رکھتی ہے۔ جس میں فکروسوچ کی نشاطیہ طرب انگیزیاں اورالم انگیزیاں یہ دونوں ہی صورتیں فنکار کے پیش نظر رہتی ہیں۔ اور جن کی انسانی اور سماجی معنویت ان کے تخلیقی ذہن کو مہمیز کرتی رہتی ہے! اس نکتے کے پیش نظر عرض یہ کرنا ہے کہ غلام عباس نے افسانہ ''آنندی'' میں زندگی کرنے کے دوہرے معیار اور ایک مفاد پرست انسانی ذہن پر ہی نشانہ سادھا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ''آنندی'' فکروفن کی سطح پر انسانی اور سماجی کج رویوں کا ایک المیہ نامہ ہے۔ ساتھ ہی اس میں جن لمحاتی نشاطیہ طرب انگیزیوں کا بیان ہوا ہے وہ ہماری سماجی اور انسانی زندگی کے لئے ایک تازیانہ کا درجہ رکھتی ہیں! ان امور پر تفصیلی گفتگو ذیل کی سطور میں کی جارہی ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ ایک قسم کے نیم رومانی تخیلاتی تخلیقی ذہن کے زیر اثر ہی اس افسانے کے تاروپود تیار کئے گئے ہیں۔ جس میں واقعات، یکے بعد دیگرے اپنی تمام تر دلکشی ودلچسپی کے ساتھ رونما ہوتے چلے جاتے ہیں۔ غلام عباس نے خودغرضیوں اور موقع پرستیوں کی ذہنی روش کو اپنی قوت تخیل وتصور کے تخلیقی کینوس پر کچھ اس انداز سے پیش کیا ہے کہ مشاہدے کی تندی وتیزی واضح طور پر محسوس ہوتی ہے! میرا خیال ہے کہ جزئیات نگاری اور غیر معمولی قوت مشاہدہ کے رنگ کو ہی افسانے میں ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور اسی راستے سے افسانہ نگار کا نیم رومانی تخیلاتی تخلیقی ذہن حد درجہ متحرک وفعال نظر آتا ہے۔ چنانچہ یہی وہ فکری وفنی عناصر ہیں جو اس افسانے میں دلچسپی ودلکشی کا سبب بنتے نظر آتے ہیں!

خیال رہے کہ دلچسپی ودلکشی کی اس تخلیقی فضابندی میں افسانہ نگار نے طنز کی تیز دھار کا سہارا لیتے ہوئے نام نہاد مہذب ومتمدن سماج کے لئے ایک لمحۂ فکریہ فراہم کیا ہے!

افسانے کا آغاز کچھ اس طرح ہوتا ہے!

''بلدیہ کا اجلاس زوروں پر تھا۔ ہال کھچا کھچ بھرا تھا۔ اور خلاف معمول ایک ممبر بھی غیر حاضر نہ تھا۔ بلدیہ کے زیر بحث مسئلہ یہ تھا کہ زنانِ بازاری کو شہر بدر کر دیا جائے۔ کیونکہ ان کا وجود انسانیت، شرافت اور تہذیب کے دامن پر بدنما داغ ہے۔''

مہذب ومتمدن سماج کا نمائندہ ادارہ بلدیہ کے طلب کردہ اجلاس میں مسئلہ زیر بحث یہ تھا کہ مہذب انسانوں کی آبادی کے درمیان سے ان ستم پیشوں کو ہٹایا جائے جو شرافت اور تہذیب کے دامن پر بدنما داغ بنی ہوئی ہیں۔ چنانچہ اس مسئلے کی تہہ سے فکروفلسفہ کا صرف ایک ہی پہلو ابھرتا ہے۔ کیا نام نہاد مہذب ومتمدن سماج تمام برائیوں اور نقائص سے پاک ہے؟

فکر و فلسفہ کی سطح پر یہی وہ اہم سوال ہے جس کو افسانے کے بیانیہ میں مرکزی حیثیت حاصل ہے اور جن کے اقداری نتائج کے مضمرات واثرات کی ایک عبرت انگیز اور دلچسپ تصویر افسانہ نگار نے پیش کی ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ اس سوال کی تہہ تک پہنچنے کیلئے افسانہ نگار نے فکر و فلسفے کا فنکارانہ چھڑکاؤ کس طرح کیا ہے!

ہاں تو افسانہ میں جیسا کہ عرض کیا گیا ہے فکر و فلسفہ کی عقبی زمین یہی ہے کہ زنان بازاری کو شہر بدر کیا جائے کیونکہ اس کی موجودگی کو فرد اور سماج مخرب اخلاق تصور کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تصور فنکار کا نہیں بلکہ سماج کا ہے۔ افسانے کی پہلی قرأت سے ایسا ہی اندازہ ہوتا ہے۔ پھر بھی بالفرض محال اگر یہ تسلیم کر لیا بھی جائے کہ فنکار بھی ایسا ہی سوچتا ہے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں! کیونکہ زنان بازاری تو زنان بازاری ہی ہوتی ہیں۔ ان کی موجودگی کو کیونکر برداشت کیا جائے!

لیکن خیال رہے کہ فنکار کی سوچ اور عامیوں کی سوچ میں بہر صورت امتیاز کرنا ہی پڑے گا۔ کیونکہ فنکار اس مسئلے کے مضمرات واثرات کو تہذیبی اور سماجی قدروں کی میزان پر تولتا اور پرکھتا ہے۔ چنانچہ افسانے میں پیش کردہ مسئلے کے حوالے سے وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے کہ واقعی سماج ان ستم پیشوں کی ستم گری کو تہذیب واخلاق کے لئے خطرہ محسوس کرتا ہے؟ کیا مسئلے کے تدارک کے لئے واقعی وہ سنجیدہ ہے؟ یا محض تہذیب کے نام پر ایک ڈھکوسلہ ہے؟ یہی وہ بنیادی فکر و سوچ ہے جو فنکار اور عامیوں کے درمیان مابہ الامتیاز کا درجہ رکھتی ہے۔ اتنا ہی نہیں فکر و فلسفہ کے اس اکہرے پن میں افسانہ نگار نے تصور و تخیل اور مشاہدے کی نہ جانے کتنی جہتیں خلق کی ہیں!

غور فرمایئے کہ بلدیہ کے اجلاس میں اس کے اراکین ان بیسواؤں کو شہر بدر کرنے کے حق میں زوردار تقریریں اور بحثیں کر رہے تھے۔ تہذیب واخلاق کی دوہائیاں دے دے کر ان کی زبانیں تھک رہی تھیں۔ بالآخر طے یہ پایا کہ ان بیسواؤں کو شہر سے چھ کوس دور ایک سنسان علاقے میں آباد کیا جائے۔ اس فیصلے سے ان کی آراستہ زلفیں برہم تو ضرور ہوئیں لیکن چارہ و ناچار اراکین بلدیہ کے سامنے سر تسلیم خم کرنا ہی پڑا۔ پانچ سو سے کچھ اوپر بیسوائیں تھیں جن میں سے چودہ بیسوائیں ہی اس مجوزہ سنسان علاقے میں بسنے کے لئے تیار ہوئیں۔ بقیہ اپنی زندگی کی رونقیں مدھم کر کے شہر کے مختلف علاقوں میں ادھر ادھر بکھر گئیں!

سانپوں اور چمگادڑوں کا مسکن اور دن میں الو بولنے والے اس سنسان علاقے میں زندگی کی رمق پیدا کرنے کے تصور سے ہی دل کانپ جاتا۔ دور دور تک نہ کوئی آدم نہ آدم زاد۔ لیکن وہ چودہ بیسوائیں اچھی خاصی مالدار تھیں اور حوصلہ مند بھی۔ مزید یہ کہ ان کو اپنے اپنے عشاق کی سرپرستیاں اور حوصلہ افزائیاں بھی

حاصل تھیں۔ چنانچہ اس علاقے میں زندگی کی رونقیں پیدا کرنے کے لئے خار اشگافی کی تمام تر تدبیروں کو بروئے عمل لانے کے منصوبے تیار کیئے گئے۔ مکانات کی تعمیر کے لئے قطعہ اراضی کا انتخاب کیا گیا۔ چابک دست نقشہ نویسوں سے نقشے تیار کروائے گئے۔اور اس کے بعد تعمیری کام شروع کیا گیا۔رہے نام اللہ کا!'

یہیں سے افسانے کے بیانیہ میں جزئیاتی تفصیلات کا بیان ایک Vertical Direction میں شروع ہوتا ہے۔ پہلے ان تفصیلات کے مختلف رنگوں پر ایک نظر ڈالتے چلئے! جب مکانات کی تعمیر کا کام شروع ہوا تو اس سنسان اور بنجر علاقے میں زندگی کی گہما گہمی دھیرے دھیرے نمو پذیر ہونے لگی۔ مزدوروں اور معماروں کی چہل پہل۔ فن معماری کے ماہرین کا آنا جانا۔ تعمیری کاموں کے حساب کتاب کے لئے منشیوں کی موجودگی۔ مکانات میں لگنے والی خام اشیاء کی ڈھلائی کے لئے لاریوں اور خچروں کی آمدورفت وغیرہ۔

''غرض سارا دن ایک شور، ایک ہنگامہ رہتا۔ اور سارا دن آس پاس کے گاؤں کے دیہاتی اپنے کھیتوں اور دیہاتنیں اپنے گھروں میں ہوا کے جھونکوں کے ساتھ دور سے آتی ہوئی کھٹ کھٹ کی دھیمی آوازیں سنتی رہتیں۔''

یہ ہے زندگی کا وہ بدلتا منظر نامہ جس کی فنکارانہ عکس ریزی میں غلام عباس نے فن جزئیات نگاری کے وسیلے سے بیانیہ کی معنویت و جواز کو ابھارتے ہوئے اس کو ایک واضح سمت عطا کیا! چنانچہ جب اس بیابان و بنجر علاقے میں زندگی کے کچھ آثار دکھائی دینے لگے تو اس نے اپنی ضرورتوں کے پر پھیلانے شروع کئے۔

(۱) ''بستی کے کھنڈروں میں ایک جگہ مسجد کے آثار دکھائی پڑے۔ مزدوروں نے اس کی بازیافت کر کے مرمت کی اور نمازیں ادا کرنی شروع کر دیں۔ اس طرح بستی میں ضرورتوں کی پہلی اینٹ مسجد کو آباد کرنے کی صورت میں رکھی گئی۔''

(۲) ''چند دنوں کے بعد اطراف کے کسی گاؤں سے ایک مولوی صاحب آدھمکے۔ مسجد میں اذان دینے اور امامت کی ذمہ داری انہیں سونپ دی گئی۔''

(۳) '' کچھ ہی دنوں میں جب آس پاس کے گاؤں میں یہ خبر پہنچی کہ اس زمین شور میں گل بوٹے کھل رہے ہیں اور زندگی چہک رہی ہے تو پھر کیا تھا۔ آہستہ آہستہ مختلف ضروری اشیائے خوردنی کی چھوٹی چھوٹی دکانیں جھونپڑیوں کی صورت میں کھلنا شروع ہو گئیں!''

(۴) ''بستی میں ایک جگہ ٹوٹا پھوٹا مزار تھا۔ ایک ڈھونگی، مست فقیر بن کر بغل کے کسی گاؤں سے

آدھمکا۔ اور یہ شوشہ چھوڑا کہ یہ کڑک شاہ پیر بادشاہ کا مزار ہے۔ ایک صبح مزدوروں، میر منشی اور بیسواؤں کے رشتہ داروں نے دیکھا کہ مزار سے لوبان اور اگر بتی کے دھوئیں اٹھ رہے ہیں!''

(۵) ''مزدوروں کی دلبستگی کے لئے شہر سے ایک تھیئٹریکل کمپنی بھی آگئی!

مختصر یہ کہ چھ مہینے بھی گزرنے نہ پائے تھے کہ ان چودہ بیسواؤں کے چودہ مکانات بن کر تیار ہوگئے۔ مزید یہ کہ ان بیسواؤں کی موجودگی سے علاقے کی زندگی پر رامش و رنگ اور عیش و نشاط کی بہاریں بھی چھا گئیں! شہر سے تانگے اور رکشوں میں لوگ جوق در جوق اس نئی آبادی کی رونقیں دیکھنے اور بڑھانے کی غرض سے آنے لگے۔ کچھ منچلے شریف زادے بھی آنے لگے جن کے بزرگ ان بیسواؤں کی موجودگی کو اپنے لئے مخرب اخلاق تصور کیا کرتے تھے۔ طرفہ تماشا تو یہ کہ یہ منچلے ان بیسواؤں پر آوازیں کستے اور سیٹیاں بجا کر اپنی دلبستگی کا سامان مہیا کرنے لگے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں پر مشتمل یہ نئی آبادی ایک مہذب و متمدن سماج کی صورت میں وجود میں آگئی۔ لیکن لطف یہ ہے کہ اس نام نہاد مہذب سماج کی عالیشان عمارت کی بنیاد میں ان ستم پیشوں کے عزائم و حوصلے ہی صرف ہوئے، جن کو اراکین بلدیہ نے شہر بدر کیا تھا!

افسانے کا یہی وہ موڑ ہے جہاں افسانہ نگار نے ہمارے لئے ایک لمحۂ فکریہ فراہم کیا ہے! لہٰذا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس نئے شہر میں زندگی کی بنیادی ضرورتوں کی فراہمی اور آسائش و آرام کے وسائل کیونکر پیدا ہوئے؟ جن لوگوں کے آنے سے اس نئے شہر کی رونق بڑھی کیا وہ ان بیسواؤں کے طرفدار تھے۔ یا پھر ان کے اپنے اپنے مفادات تھے۔ میرا خیال ہے کہ اس افسانہ میں بنیادی فکر و فلسفہ یہی ہے کہ مفادات کی حصولیابی کے ذرائع خواہ جو بھی ہوں بیشتر لوگ ان کو قبول کرنے میں جھجکتے نہیں۔

چنانچہ بیسواؤں کے اس نئے شہر میں بھی غریب و نادار، متوسط اور متمول طبقے سے تعلق رکھنے والے جن لوگوں کا ورود ہوا اُن کے پیش نظر اپنے اپنے مفادات ہی تھے! چنانچہ ۴۰ء کا لکھا گیا یہ افسانہ آج بھی اپنی معنویت اور تخلیقی جواز کو برقرار رکھتا نظر آتا ہے۔ اسی کو کلاسیکیت کہتے ہیں اور یہی فکر و فن کی دانشوری ہے۔ مطلب یہ کہ ایک عہد سے دوسرے عہد میں تداخل کا یہ عمل اپنی تمام تر تازگی و شگفتگی اور معنویت و جواز کے ساتھ جاری و ساری رہتا ہے!

ذرا غور فرمایئے کہ جن بیسواؤں کی موجودگی شرفا کے دامن پر ایک بدنما داغ تھی اور جن کو شہر بدر کرنے کے لئے وہ ایک جٹ ہو گئے تھے۔ افسانہ نگار اخلاقیات کے حوالے سے ان کی سنجیدگی اور

خلوص نیتی پر ایک سوالیہ نشان لگا تا نظر آتا ہے! کیونکہ اس نئی آبادی میں بھی بالآخران شرفا کا ہی دبدبہ قائم رہا جن کی نظر میں وہ ایک بدنما داغ تھیں!

دراصل اس پورے مسئلے کو غلام عباس نے فکر ونظر کی جس عینک سے دیکھا ہے اس کا خلاصہ یہی ہے کہ سنجیدگی، خلوص نیتی، ایمانداری اور اخلاقیات کے خیمے کو خود غرضی، موقع پرستی اور مفاد پرستی کے چوہے مسلسل کترتے رہتے ہیں! جس کے نتیجے میں پورا سماجی اور تہذیبی منظر نامہ ٹوٹتا پھوٹتا نظر آتا ہے اور آج بھی یہ صورتحال دیکھنے کو مل رہی ہے!

عرض یہ کرنا ہے کہ نیم رومانی تخیلاتی تخلیقی ذہن کے زیر اثر لکھا گیا یہ افسانہ فکر وفن کا ایک اچھوتا تخلیقی نمونہ ہے۔ جس میں افسانہ نگار نے طنز کی تیز دھار کے سہارے فکر وسوچ کے دوہرے معیار پر نشانہ سادھا ہے۔ فکر وفن کا یہ زاویہ نظر افسانے کے تخلیقی دھارے کے ساتھ بہتا رہتا ہے۔

تجزیے کے آغاز میں یہ سوال اٹھایا گیا تھا کہ کیا یہ So called مہذب سماج تمام برائیوں اور نقائص سے پاک ہے! ذرا ان شرفا کی در پردہ عیش کوشیوں کی بزم آرائیوں کو نظر میں رکھیے کہ زلفیں بہ ظاہر تو آراستہ ہی نظر آئیں بھلے ہی در پردہ ان کی زلفیں مسلسل بکھرتی رہتی ہوں! اس پس منظر میں افسانے کے آخری حصے کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے!

> ''یوں تو سارا شہر بھرا پڑا، صاف ستھرا اور خوش نما ہے مگر سب سے خوبصورت، سب سے بارونق اور تجارت کا سب سے بڑا مرکز وہی بازار ہے جس میں زنان بازاری رہتی ہیں۔''

غور فرمایئے کہ اس نئے شہر میں بھی سب سے خوبصورت، بارونق اور سب سے بڑا تجارتی مرکز وہی بازار ہے، جہاں زنان بازاری رہتی ہیں اور اس پر طرہ یہ کہ یہاں بھی انہی شرفا کو بالادستی حاصل ہے جن کی نظر میں زنان بازاری تہذیب واخلاق کے لئے ضرر رساں ہیں! ایسے میں وہ اپنے نام نہاد مہذب سماج میں ان کے وجود کو کیسے برداشت کرتے۔ شہر میں بلدیہ کا ادارہ قائم ہو چکا تھا۔ ایک بار پھر بلدیا کا اجلاس طلب کیا گیا۔ مسئلہ زیر بحث یہی تھا کہ زنان بازاری کو شہر بدر کیا جائے۔ اس بار ان کے رہنے کے لئے جو علاقہ منتخب کیا گیا وہ شہر سے بارہ کوس دور تھا۔ جبکہ قبل میں ان کی دربدری کے لے جس علاقے کا انتخاب کیا گیا تھا وہ چھ کوس دور تھا۔ فاصلے کا دوگنا ہونا افراد اور سماج کے حوالے سے ان کے ذہنی اور فکری دیوالیہ پن کا اشاریہ ہے! کیونکہ مسئلہ اپنی جگہ پر بنا ہی رہا۔ اس کے تدارک کی کوئی واضح تدبیر ان کے پاس نہ تھی۔

یہیں پر اس نکتہ کو بھی ذہن نشیں کرتے چلئے کہ فنکار صرف مسائل کو اجاگر کرتا ہے ان کا مداوا نہیں۔ البتہ اگر مداوے کی کوئی لہر سماج میں بہتی ہے تو فنکاران لہروں کو بہر صورت اپنے تخلیقی دھارے کا حصہ بنالیتا ہے۔ مطلب یہ کہ فنکار کا تخلیقی مدعا و منشا فرد، سماج اور زندگی کی ایک حقیقی تصویر پیش کرنا ہوتا ہے۔ اب یہ ہماری اور آپ کی توفیق پر منحصر ہے کہ پیش کردہ تصویر تحرک کا سبب بنتی ہے یا نہیں!

تجزیے کے اس اختتامی مرحلے پر عرض یہ کرنا ہے کہ چونکہ یہ بنجر و سنسان علاقہ بیسواؤں کے شہر بدر ہونے کے بعد آباد ہوا۔ لہٰذا ان کی مناسبت سے شروع شروع میں یہ "حُسن آباد" کے نام سے جانا جاتا رہا۔ لیکن بعد میں اسے نامناسب سمجھ کر تھوڑی سی ترمیم کردی گئی یعنی بجائے "حُسن آباد" کے "حَسن آباد" کہلانے لگا۔

لیکن ان دونوں ناموں کی ترکیب میں تلفظی الجھاوے کے پیدا ہو جانے کے سبب نئے نام کی تلاش و جستجو شروع کی گئی۔ آثار قدیمہ سے تعلق رکھنے والی بوسیدہ کتابوں کی ورق گردانی اور پرانے نوشتوں کی چھان بین کے بعد اس کا اصلی نام دریافت کیا گیا۔ دریافت شدہ معلومات کی رُو سے یہ بستی آج سے سینکڑوں برس قبل اجڑنے سے پہلے ایک نام سے جانی جاتی تھی۔ اور وہ نام تھا "آنندی"۔ عرض یہ کرنا ہے کہ عسکری کی "حرام جادی" کی طرح یہ عقدہ بھی کہانی کے اختتام پر ہی حل ہوا کہ آخر کہانی کے عنوان "آنندی" کی وجہ تسمیہ کیا ہے! تحیر آفرینی کی اس تخلیقی فضابندی کی جتنی بھی داد دیجئے کم ہے!

اختتامیہ:

نثر میں قصہ گوئی کا فن بھی عجب فن ہے۔ بس یوں سمجھئے کہ قصہ گو کے لئے واقعات کا Elognative فارم میں اقداری بیان ایک امتحان گاہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ذرا سی لڑکھڑاہٹ اور ڈگمگاہٹ سے شیشۂ فن کے چکنا چور ہو جانے کا ڈر ہر وقت لگا رہتا ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ زیر تجزیہ افسانہ میں بیانیہ کا Focus Point واقعات کی ترسیل ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ ترسیلی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لئے کرداروں کا سرے سے سہارا ہی نہیں لیا گیا۔ افسانے کا یہ مجرد بیانیہ واقعات کے مضمرات و اثرات سے عبارت ہے۔ افسانہ نگار غلام عباس کا یہ کمال فن ہے کہ انہوں نے اپنے اس مجرد بیانیاتی فن کو آئینہ کی طرح صاف شفاف اور جھل جھل صورت میں پیش کر کے فکر و فن کی مطلوبہ ابہام پسندی کے خط فاصل (Line of demarcation) کو پھلانگتے ہوئے فکر و فہم کا ایک Accessible تخلیقی نمونہ بنا دیا۔ یہ اردو کے کلاسیکی افسانوں کا امتیازی وصف ہے۔

(۲۴ر نومبر ۲۰۰۴ء)

(2)

گرہن

بیدؔی بنیادی طور پر ادب کی سماجیات کے تخلیقی فنکار ہیں۔ چنانچہ انہوں نے اپنے بیشتر افسانوں کی تخلیق سماجی پس منظر میں ہی کی ہے۔ ان افسانوں کے توسط سے انہوں نے اپنے زمانے کے سماجی اور معاشرتی نظام کی ایک سچی تصویر پیش کی ہے۔ یوں سمجھئے کہ حقیقتوں کو تخلیق کے مجازی منظر ناموں پر پیش کرنے کے فن میں انہیں کمال حاصل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان تصویروں کی تخلیقی معنویت وجواز جس طرح کل کے سماجی تناظر کے حسب حال تھی آج بھی ان کی Befitting صورتحال برقرار ہے۔ اسی کو دانشوری اور کلاسیکیت کہتے ہیں! اس کی وجہ یہ ہے کہ بیدؔی کا فنی اور تخلیقی رویہ فرد، زندگی اور سماج کی داخلی فضا بندی سے عبارت ہے! یعنی فرد کی ذہنی کشمکش اور فکری تصادمات وتضادات ہی تخلیقی فن کا وہ بنیادی مرکز ومحور ہے جو خارجی حالات وکوائف کو متاثر کرتا نظر آتا ہے۔ فنکار کا داخل سے خارج کا یہ فنی سفر بڑا ہی دلچسپ اور دلکش ہے۔

ذیل کی سطور میں زیر تجزیہ افسانہ کے پیش نظر ان کی فنی دلچسپی ودلکشی کے احوال مختصراً بیان کئے جارہے ہیں!

''گرہن'' راجندر سنگھ بیدی کا ایک خوبصورت گہری سماجی بصیرت کا حامل افسانہ ہے جس میں ایک عورت کی مجبوری وبے بسی اور اس کی مظلومیت کی داستان سرائی کی گئی ہے!

ہولؔی اس افسانے کی مرکزی کردار ہے۔ یہ کردار حاشیے پر کھڑا نظر آتا ہے اور ہمارے فکر وشعور پر تازیانہ کا کام کرتا ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ ''گرہن'' کے حوالے سے بیدؔی نے ہولؔی کی پوری گہنائی ہوئی شخصیت کی فنکارانہ عکاسی کرکے ہماری فکر وسوچ کے لئے ایک لمحۂ فکریہ فراہم کیا ہے!

قصہ یوں ہے کہ ہولؔی رہنے کو تو اپنے سسرال میں رہ رہی تھی۔ لیکن اس کے ساتھ کتوں سے بھی برا سلوک ہوتا تھا:

''ہولی کے ساتھ کتوں سے بھی برا سلوک ہوتا تھا۔ کانستھوں کو تو بچے چاہئیں۔
ہولی جہنم میں جائے۔ گویا سارے گجرات میں یہ کانستھ ہی ''کل ودھو'' کا صحیح
مطلب سمجھتے تھے۔ ہر سال ڈیڑھ سال کے بعد وہ ایک نیا کیڑا گھر میں رینگتا ہوا
دیکھ کر خوش ہوتے تھے۔''

گجرات کے اساڑھی کانستھوں کا بھی عجب حال ہے۔ وہ اپنی بہوؤں کو بچہ جننے کی مشین سمجھتے ہیں۔ ہر سال ڈیڑھ سال پر ایک بچے کا وارد ہونا لازمی ہے۔ اور کہیں کوکھ جلی نکلی تو پھر قیامت!

عرض یہ کرنا ہے کہ فنکار کا قلم سماج کا نبض پیما ہوتا ہے۔ اس کا چابکدست قلم فرد، زندگی اور سماج کی کج رویوں پر نشانہ سادھنے میں چوکتا نہیں ہے!

چنانچہ اس افسانے میں بیدی کے فکر و فن کا مرکز و محور فرد اور سماج کی جبریہ خواہش ہے۔ اور یہی اس افسانے کا تخلیقی اختصاص بھی ہے جہاں بے جا آرزوؤں اور تمناؤں کے صنم کدے میں سجے سجائے بتوں کی پرستش لازمی ہے' اب یہ دیکھئے کہ ہولی پہلے ہی سے تلے اوپر چار بچوں کو جنم دے چکی تھی۔ کیڑوں کی طرح یہ بچے ابھی رینگ ہی رہے تھے کہ پانچویں کی متوقع آمد سسرال والوں کے لئے مژدۂ جانفزا سے کم نہ تھا۔ بھلے ہی نحیف و نزار ہولی کی جان ہی چلی جائے۔ سسرال والوں کے سامنے ہولی کی ایک نہ چلتی۔ بالخصوص فراخ نتھنوں والی ساس ہیٹلی میا کے طعن و تشنیع اور ناز و نخرے تو اس کے لئے وبال جان بن گئے تھے۔

ہولی میکے سے یہ سبق یاد کر کے آئی تھی کہ ایک وفا شعار بیوی بن کر رہنا ہے۔ سسرال والوں کی تابعداری اس پر فرض ہے۔ مختصراً یوں سمجھئے کہ سسرال میں وہ حاشیے پر کھڑی تھی۔ مجبور محض۔ ایسی بات نہ تھی کہ ہولی غریب و نادار تھی۔ وہ ایک ساہوکار کی بیٹی تھی۔ لیکن ایک مثالی ہندوستانی عورت کی وفاشعاری اور تابعداری کو کوئی سمجھے تب تو۔ ہولی کا وجود گہنا چکا تھا۔ اساڑھی کانستھوں کے سامنے تو نسل پروری ہی اصل چیز تھی۔ ہولی کی بھی اپنی کوئی شخصیت ہے۔ اس کی بھی اپنی آرزوئیں تمنائیں ہیں۔ اس کے بھی اپنے کچھ آتم سمان ہیں۔ یہ محسوس کرنے کے لئے کوئی تیار ہی نہ تھا۔ اس سے بڑی حاشیائی صورتحال اور کیا ہو سکتی ہے۔

ہاں تو گفتگو یہ ہو رہی تھی کہ اساڑھی کانستھوں کو اپنے گھروں میں ہر سال ڈیڑھ سال پر ایک رینگتے ہوئے کیڑے کو دیکھ کر خوشی ہوتی تھی۔ اور صرف اسی مقصد کی خاطر وہ عورت کا خیال بھی رکھتے

تھے۔ تاکہ بچے کی پیدائش میں کسی قسم کی پریشانی نہ ہو۔ چنانچہ چاند گرہن لگنے کے بعد ایک عورت اپنے پیٹ میں پلنے والے بچے کو گرہن سے کیسے محفوظ رکھے اس پر خاص توجہ دی جاتی تھی!

صدیوں سے یہ عقیدہ چلا آ رہا ہے کہ چاند اور سورج میں گرہن کا لگنا بدشگونی کی علامت ہے۔ اور اس کے مضر اثرات جانداروں پر بھی پڑتے ہیں۔ اسی یقین و عقیدے کے زیر اثر گرہن کے دوران جہاں بہت سارے معاملات میں احتیاطی تدبیریں اختیار کی جاتی تھیں وہیں حاملہ عورتوں کو بھی گرہن کے مضر اثرات سے محفوظ رکھنے کے لئے بہت سارے احتیاطی اقدام اٹھائے جاتے تھے۔ چنانچہ اس سماجی توہم پرستی کے حوالے سے فکر و سوچ کی اس مضحکہ خیزی کو ملاحظہ فرمایئے!

> "آج رات چاند گرہن تھا۔ سر شام چاند، گرہن کے زمرہ میں داخل ہو جاتا ہے۔ ہولی کو اجازت نہ تھی کہ وہ کوئی کپڑا پھاڑ سکے! پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی۔ منہ سلا بچہ پیدا ہوگا۔ اپنے میکے خط نہ لکھ سکتی تھی۔ اس کے ٹیڑھے میڑھے حروف بچے کے چہرے پر لکھے جائیں گے۔ اور اپنے میکے خط لکھنے کا اسے بڑا چاؤ تھا۔"

توہم پرستی سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ راساڑھی کا ستھوں کا ہولی سے یہ ہمدردانہ رویہ ان کی خودغرضی اور مفاد پرستی کا غماز ہے۔ جس میں ان کے مفادات کے تحفظ و بقا کی اہمیت زیادہ اور ہولی کے نسائی مقام و مرتبہ سے روگردانی کا واضح احساس ہوتا ہے!

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ بیدی Sociology of Literature کے ایک بڑے اور باکمال تخلیقی فنکار تھے! سماجی جزئیات کے چھوٹے سے چھوٹے گوشوں تک ان کی نگاہ فن کی رسائی، ان کے تخلیقی وقوعوں کا انفراد و امتیاز ہے۔ پریم چند کے بعد بیدی کو ہی اس میدان میں مقام و مرتبہ حاصل ہوا۔

چنانچہ مفاد پرستی اور خودغرضی کے اس سماجی رویہ کے پیش نظر فنکار بیدی بھی اس افسانے کی مضحکہ خیز تخلیقی فضا بندی سے جھلا اٹھتا ہے! بھلا ایسا بھی ہوتا ہے کہ چاند گرہن کی رات آتے ہی ساس کی جانب سے قسم قسم کی پابندیاں عائد کر دی جائیں۔ ہولی کپڑا نہ پھاڑے۔ پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے! وہ سی نہ سکتی تھی۔ منہ سلا بچہ پیدا ہوگا۔ از یں قبیل!

اب یہ دیکھئے کہ بیدی کے مشاہدے کی تیز آنچ سے طنز کی تیز دھار اور دھاردار کس طرح ہو جاتی ہے!

> "گویا وہ بدزیب فراخ نتھنوں والی چلبلی میا اپنی بہو حمیدہ بانو کے پیٹ سے کسی اکبر اعظم کی متوقع ہے۔"

غور فرمائیے کہ ہولی کے گہنائے ہوئے وجود سے ساس ہٹیلی میا کی یہ توقع کہ اس کے بطن سے ایک چاند سا ٹکڑا پیدا ہو۔ خیال و تصور کا یہ ایک ایسا مضحکہ خیز تخلیقی وقوعہ ہے جس سے فکر و سوچ کے دیوالیہ پن کا پتہ چلتا ہے۔ یہ بیدی کی تخلیقی ترنگ کا اوج کمال ہے کہ انہوں نے اپنے غیر معمولی تصور و تخیل کو بروئے کار لاتے ہوئے سماجی اور تہذیبی بے راہ روی پر بھرپور طنز کر کے خواب و سراب کی دنیا سے نکال کر حقیقتوں سے آنکھیں ملانے کا عزم و حوصلہ بخشا! لہٰذا ہولی نہ تو حمیدہ بانو ہے اور نہ ہی اس کے پیٹ سے جنم لینے والا بچہ اکبر اعظم! بلکہ وہ تو رینگتے ہوئے کیڑے کی مانند بچے پیدا کرنے والی مشین ہے۔ جس کا پورا وجود ہی گہنایا ہوا ہے۔ لہٰذا گہنائے ہوئے وجود کو چاند گرہن سے محفوظ رکھنے کی کیا ضرورت! یہی قدروں کے حوالے سے فکر و سوچ کی سطح پر اس افسانے کا روشن بنیادی پہلو ہے! ساس ہٹیلی میا سے قطع نظر ہولی پر رسیلے (ہولی کا شوہر) کی بالا دستیاں بھی اس کی بے جا تفوق پسندی کا مظہر ہے۔ ذیل کے اس اقتباس کو ملاحظہ فرمائیے!

"رسیلا کی بات تو دوسری ہے۔ شاستروں نے اسے پرماتما کا درجہ دیا ہے۔ وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا۔"

شاستروں نے رسیلے کو پرماتما کا درجہ دیا ہے۔ ہولی ایک مثالی ہندوستانی عورت تھی۔ لہٰذا وہ ایک بہتر اور متوازن ازدواجی زندگی کے لئے پابند عہد تھی۔ یہ اس کی مجبوری نہیں اس کا دھرم تھا۔ لیکن اس Spirit کو کوئی سمجھے تب تو۔ یہاں تو معاملہ یہ ہے کہ مرد تفوق سماج اپنی بے جا بالا دستی اور برتری کے نشے میں چور ہے۔ استحصال کی بھی کوئی حد ہوتی ہے۔ ذرا اس مکالمہ پر غور فرمائیے:

"وہ جس چھری سے مارے اس چھری کا بھلا" ابن آدم کا بنت حوا پر یہ بے جا Domination فکر و سوچ کی معقولیت پسندی پر ایک سوالیہ نشان لگاتا ہے! مذکورہ مکالمہ کے حوالے سے افسانہ نگار کا فکر و فلسفہ یہی ہے کہ عورت مرد کی بالا دستی اور تابعداری کو قبول کرنے میں جھجکتی نہیں۔ اب یہ مرد کا اخلاقی ظرف ہے کہ وہ کس حد تک اس کے اس نیک اور صالح جذبہ کا احترام کرتا ہے! میرا خیال ہے کہ بیدی کے پیش نظر فکر و دانش کا یہی پہلو رہا ہوگا!

بیدی نے اس افسانے کے بیانیہ کو ایک Informative Text کی صورت میں بھی پیش کیا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک قسم کا Elongative طریقہ نگارش ہے!

لیکن پھر بھی عنوان کے پیش نظر اس سے افسانے کی تخلیقی معنویت و جواز مستحکم ہوتی محسوس

ہوتی ہے!

ہاں تو سورج اور چاند گرہن کیوں لگتا ہے! اساطیری اور مذہبی عقیدے کے پس منظر میں اس کے جواز پر اس طرح روشنی ڈالی گئی ہے!

''راہو اپنے نئے بھیس میں نہایت اطمینان سے امرت پی رہا تھا۔ چاند اور سورج نے وشنو مہاراج کو اس کی اطلاع دی اور بھگوان نے سدرشن سے راہو کے دو ٹکڑے کر دیئے۔ اس کا سر اور دھڑ دونوں آسمان پر جا کر راہو اور کیتو بن گئے۔ سورج اور چاند دونوں اس کے مقروض ہیں۔ اب وہ ہر سال دو مرتبہ چاند اور سورج سے بدلہ لیتے ہیں۔''

اس اقتباس کے حوالے سے عرض یہ کرنا ہے کہ اگر بیدی سورج اور چاند گرہن کی سائنسی توجیہہ پسندی سے کام لیتے تو کم از کم اس افسانے میں ان کا فکر وفن مجروح ہو جاتا۔ کیونکہ ترسیل فکر و فلسفہ کے لئے قاری کے ساتھ تلازمہ خیال (Association of Thought) کو ملحوظ رکھنا بہر صورت ضروری ہے۔ بیدی اس نکتہ سے باخبر تھے کہ ان کی خلق کردہ افسانے کی عقبی زمین، سماج کے اس متوسط طبقہ سے تعلق رکھتی ہے۔ جس کی فکر وسوچ صدیوں سے چلی آ رہی ان مذہبی گاتھاؤں کی زائیدہ ہے جن کی بنیاد پر ان کی سماجی زندگی کی عمارت کھڑی ہے! بیدی ان کے اس دھرو ہر سے کیونکر روگردانی کرتے! زیر تجزیہ افسانے میں فکر وفن کے جو مختلف Shades پیش کئے گئے ہیں ان کا تعلق ان افراد کی سماجی زندگی سے ہے جن کی Middle Line Thinking کو ہی بنیادی حیثیت حاصل ہے!

ہاں تو راہو اور کیتو سال میں دو مرتبہ چاند اور سورج سے بدلہ لیتے ہیں۔ افسانے کے پلاٹ میں بیدی کی اس تخلیقی فکر نے اس کے انجام کو المیے کی صورت میں پہنچ کر قاری کو اثر انگیزی کی ایک نئی کیفیت سے دو چار کر دیا! افسانے کا یہ اختتامی حصہ ہولی کے گہنائے ہوئے وجود کا کلائمکس ہے!

ہوا یہ کہ ہولی اپنے میکے سارنگ دیو گرام جانے کے لئے تنہا موٹر لانچ پر بیٹھ گئی۔ لیکن راستے میں نہ جانے کتنی ہوسناک نگاہوں نے اس کے وجود کو نوچ ڈالنے کی کوشش کی۔ بے چاری حاملہ ہولی ان کی ہوسناکیوں سے اپنے آپ کو بچانے کی کوشش میں لگی رہی۔ کہ اچانک ایک جانی پہچانی آواز سنائی پڑی۔ وہ آواز کتھو رام کی تھی۔ جو سارنگ دیو گرام کا ہی رہنے والا تھا۔ ہولی کو اندھیرے میں روشنی کی ایک کرن نظر آئی اور اس کرن نے بہ ظاہر تو ہولی کو ان ہوس پرست بھیڑیوں سے بچالیا۔ لیکن ہولی کو کیا

معلوم کہ ابھی اس کے وجود میں لگا گرہن ختم نہیں ہوا ہے۔ چنانچہ کھتورام نے بھی اپنے اسی ناپاک ارادے کو عملی جامہ پہنانے کی کوشش کی جو اس سے قبل کے بھیڑیے کر رہے تھے۔ اور وہ اپنے اس ارادے میں کامیاب بھی ہو گیا!

''سمندر کی ایک بڑی بھاری اچھال آئی۔ سب پھول، بتاشے، آم کی ٹہنیاں، گجرے اور جلتا ہوا مشک کافور بہا کر لے گئی۔ اس کے ساتھ ہی انسان کے مہیب ترین گناہ بھی لیتی گئی۔ دور، بہت دور ایک نامعلوم، ناقابل مجبور، ناقابل پیمائش سمندر کی طرف جہاں تاریکی ہی تاریکی تھی..... پھر شنکھ بجنے لگے۔ اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ، بگٹٹ، ..... وہ گرتی تھی، بھاگتی تھی، پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی..... اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا چکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔''

یہ اقتباس فن المیہ نگاری کا ایک اچھوتا تخلیقی نمونہ ہے۔ افسانہ نگار کی اشاراتی تخلیقی گفتگو درد و کسک سے بھری ہوئی ہے۔ مزید یہ کہ اساطیر کی رنگ آمیزی نے اس کے رنگ کو اور چوکھا کر دیا۔ یہ بیدی کا کمال فن ہے! اب یہ دیکھئے کہ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہولی نے سماج کے کس راہو اور کیتو کی چغلی کھائی، کس کا نقصان پہنچایا۔ شاید بیدی بھی اس افسانے میں یہی احتجاج درج کرتے نظر آتے ہیں کہ سماج کے یہ نام نہاد راہو اور کیتو نے ہولی سے جی بھر کر قرضہ کیوں وصول کیا کہ اس کا وجود پورے طور پر گہنا گیا۔ اب اس کے وجود سے گرہن کا سایہ چھٹنے کی امید ہی ختم ہو گئی۔

یہ افسانہ ہماری سماجی اور معاشرتی زندگی کی کج رویوں کا المیہ نامہ ہے! بڑا اور سچا آرٹ ایسا ہی ہوتا جو ہماری خوابیدہ فکر و سوچ کو جھنجھوڑ کر ہوش و حواس کی دنیا میں لانے کی کوشش کرتا ہے! یہ کام علوم و فنون کے دیگر شعبے بھی انجام دیتے ہیں۔ لیکن فنون لطیفہ کا کمال یہ ہے کہ وہ ہماری خوابیدہ حس کو بڑی ہی خاموشی اور سرعت کے ساتھ Activate کر دیتے ہیں۔ اس کے لئے کسی قسم کی ترغیبی کد و کاوش کی ضرورت نہیں پڑتی ہے!

(۵/مئی ۲۰۰۳ء)

3

چائے کی پیالی

"چائے کی پیالی" محمد حسن عسکری کا ایک بہت ہی مشہور اور متنازعہ فیہ افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ۲۴؍ نومبر ۱۹۴۱ء کا ہے۔ اور "ادبی دنیا" کے جنوری ۱۹۴۲ء کے شمارے میں اشاعت پذیر ہوا۔ عسکری اپنے اس افسانے کی عمومی تخلیقی فضابندی کے بارے میں "جزیرے" کے اختتامیہ میں لکھتے ہیں:

> "چائے کی پیالی ضرور فحش نگاری (Pornography) کی حدود میں آ جاتا ہے۔ اس کے بعض حصے پڑھتے ہوئے مجھے خود شرم آنے لگتی ہے۔ اگر اس افسانے کی مجموعی کیفیت کا کوئی نام ہو سکتا ہے تو۔۔۔۔ روحانی فیل پا۔ اسے پڑھ کر مجھے کچھ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے چار آنے والے تھیٹر کا مسخرہ ٹانڈ پر بانس پیٹ پیٹ کر اشتہار دینے کے لئے اپنے پاس کھڑی ہوئی عورت کے کپڑے اتارنا شروع کر دے۔ ایک کے بعد دوسرا۔ اور دونوں میں سے کوئی بھی شرم نہ محسوس کرے۔ بلکہ مسکراتے رہیں۔ اسی پر بس نہیں، بلکہ قمیص کے نیچے سے کپڑے کی دو گیندیں نکلیں۔ جو ننگی عورت سے بھی زیادہ فحش چیز ہے۔ یہ بات نہیں ہے کہ یہ افسانہ غیر حقیقی ہے۔ ممکن ہے کہ اس قسم کی اصلی لڑکی کے خیالات اس سے بھی زیادہ جنسیت لئے ہوئے ہوں تو نفس مضمون میں تو کوئی سقم نہیں۔ مگر اس کے بیان میں کچھ میرے ہی قدم ڈگمگا گئے ہیں۔ ایسا کیوں ہوا؟ کچھ ہوگا۔ مگر اشارتاً کہہ سکتا ہوں کہ یہ اُسی قسم کی جذباتی کیچڑ ہے جس میں گالزوردی کو لوٹتے ہوئے ڈی۔ ایچ لارنس نے پکڑا تھا۔ یہ جنسیاتی رجحان ہی ہے جس نے اکثر جگہ میرے افسانوں میں "جھوٹے سُر" (False Tone) پیدا کر دیئے ہیں اور میری تکنیکی اور ہیئتی کوششوں کو کامیاب نہیں ہونے دیا ہے۔"

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ واقعی "چائے کی پیالی" ایک مجہول اور فکری انفعالیت کا جنس زدہ تخلیقی ملغوبہ ہے۔ کیا اس افسانہ میں عسکری کی تکنیکی اور ہیئتی کوششیں فحش نگاری کے دائرے میں سانس

لیتی محسوس ہوتی ہیں؟ کیونکہ عسکری نے خود ''جزیرے'' کے اختتامیہ میں یہ بھی لکھا ہے کہ جنسیت سے مغلوب ہوکر بڑا ادب نہیں پیدا کیا جاسکتا۔ شاید عسکری نے اپنے اس تخلیقی موقف کو اس افسانے میں ناکام ہوتے ہوئے محسوس کیا۔ چنانچہ زیرِ نظر اقتباس میں اس بات کا اعتراف و اقرار کرنا کہ ایک لڑکی کے جنسی خیالات کے بیان میں میری لڑکھڑاہٹ اور ڈگمگاہٹ کو میرے وجود کی جذباتی کیچڑ پر محمول کیجئے۔ میرا خیال ہے کہ شعور و لاشعور کی سطح پر جنس کے باطنی ہیجان و اضطراب کے اظہار میں فنکار کی برہنہ کاری اور برہنہ گفتاری کو عسکری تخلیقِ فن کے لئے سمِ قاتل تصور کرتے ہیں۔ ورنہ شاید وہ یہ نہ لکھتے کہ ڈی۔ ایچ لارنس نے گالز وردی کو اسی قسم کی جذباتی کیچڑ میں لوٹتے ہوئے پکڑا تھا۔ مطلب یہ کہ اگر فنکار اپنی تخلیق کا فکری آمیزہ جنسی خیالات و تصورات سے تیار کرتا ہے تو بہر صورت اس کے اظہار میں اعتدال و توازن کے راستے کو اختیار کرنا از حد ضروری ہے۔ بڑا اور سنجیدہ ادب باطن کے فکری ہیجانات و اضطراب کا براہ راست اعلانیہ نہیں ہوتا ہے! اور یہ معاملہ اُس وقت اور پے چیدہ ہو جاتا ہے جب فنکار جنسیت سے مغلوب ہوکر تخلیقِ فن کی راہیں طے کرتا ہے۔ حالانکہ میں فنکار کی تخلیقی سوچ پر قدغن لگانے کا ہرگز قائل نہیں اور نہ ہی قارئین و ناظرین اس کے افکار و خیالات پر حکم صادر فرمانے کے مجاز ہیں۔ ہاں البتہ فکر کی کج روی اور رجحانات کی شوریدہ سری سے اگر تہذیب و اخلاق کی آراستہ زلفیں برہم ہوتی ہیں اور ہماری اور آپ کی سنجیدہ طبعی پامال ہوتی محسوس ہوتی ہے تو ایسی صورت میں اس قسم کی تخلیقی بے راہ روی اور بے سمتی سے بیزاری ایک فطری امر واقعہ ہے! فنونِ لطیفہ اور بالخصوص سنجیدہ اور اعلیٰ ادب کے تخلیقی فنکاروں کے پیشِ نظر فکر و فن کے حوالے سے اس قسم کے بنیادی نکات فی زمانہ پیشِ نظر رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ زیرِ نظر اقتباس کی زیریں لہروں میں ان نکات کی گونج صاف طور پر سنائی پڑتی ہے۔ چنانچہ اردو میں جنسی موضوعات کو سبلائم کر کے پیش کرنے کی یہ تخلیقی ہنرمندی منٹو کے ہاں اوجِ کمال پر نظر آتی ہے۔ عسکری کا تخلیقی زمانہ بھی لگ بھگ وہی تھا جو منٹو کا تھا۔ البتہ منٹو، عسکری سے کچھ سنیئر تھے۔ اس سے قطع نظر منٹو اور اس زمانے کے کچھ دوسرے مستند معتبر افسانہ نگاروں کی معاصر تخلیقی سرگرمیاں عسکری کے پیشِ نظر تھیں۔ مزید برآں عسکری کی نگاہِ فن مغرب کی اعلیٰ ادبی و تخلیقی روایات سے مسلسل نمو پذیر ہوتی رہی۔ یہ بھی ذہن نشیں رہے کہ عسکری کے زیادہ تر افسانے ان کی طالب علمی کے زمانے کے زائید ہیں۔ بقول عسکری ''جب انسان کی پوری طبعی عمر اور اس کے متعلقات نظر کے سامنے نہیں ہوتے بلکہ چند مخصوص کیفیتیں۔''

غور فرمائیے کہ ایک طرف زمانہ طالب علمی کے یہ افسانے جو بظاہر اُن کے نیم پختہ تخلیقی شعور کی

چغلی کھاتے نظر آتے ہیں اور دوسری جانب چیخوف، موپاساں، گالزوردی اور ڈی۔ایچ۔لارنس وغیرہم کی تحقیقات سے اس نوعمری میں براہِ راست استفادہ کرنا، اُن کے علمی وادبی شعور کے دو متضاد و متخالف دھارے ہیں۔ لیکن اسے کیا کہئے کہ یہی دو متضاد و متخالف دھارے عسکری کی تخلیقی شخصیت کا نشانِ امتیاز ہے۔ چنانچہ متذکرہ چند مخصوص کیفیتوں کو پیش نظر رکھتے ہوئے عسکری کے زیر بحث افسانے کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو اُن کے ذہن وفکر کے جنسی ونفسیاتی میلانات ورجحانات کا اندازہ ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ افسانے کی قرأت سماعت پر جنسی اشتہار انگیزی اور گراں باری کے اثرات مرتب نہیں کرتی۔ ہمارے جذبات واحساسات مشتعل ہوتے محسوس نہیں ہوتے۔ لیکن پھر بھی عسکری نے جنسی خیالات کے بیان میں جس قسم کی لڑکھڑاہٹ اور ڈگمگاہٹ کا اعتراف واقرار کیا ہے میرا خیال ہے کہ یہ ان کے عنفوانِ شباب میں نمو پذیر ہوتے جذبات کے فطری بہاؤ کا نتیجہ ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہیئتی اور تکنیکی سطح پر اس افسانہ میں جنس ونفس کی کشمکش اور اس کے فطری تقاضے فنکار کے امڈتے جذبات کے سیلاب سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ فکر وفن کی سطح پر یہی اس افسانہ کا تخلیقی پس منظر ہے جس پر تفصیلی گفتگو آگے کی سطور میں کی جائے گی۔

اس افسانے کی مرکزی کردار مس ڈولی روبنسن ہے۔ جو ایلی نگر کے کرسچین گرلز انسٹی ٹیوٹ کی طالب علم ہے۔ اور ایک سال بعد چھٹیوں میں اپنے گھر سعد آباد جا رہی ہے۔ افسانے کے تخلیقی تار و پود ایلی نگر سے سعد آباد کے درمیان بس کے سفر سے ماخوذ ہے۔ تکان اور اُکتا دینے والے اس سفر میں ڈولی کی دلچسپی اور وقت گزاری کا اس سے بہتر ذریعہ اور کیا ہو سکتا تھا کہ وہ تصور و تخیل اور خیالات کی ایک جیتی جاگتی دنیا آباد کر لے۔ چنانچہ پورا افسانہ اسی دائرے میں چکر لگاتا نظر آتا ہے۔ اب یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے کہ عسکری نے جنسی خیالات کو ہی کیوں افسانے کے بنیادی تھیم کی صورت میں پیش کیا؟ کیا عسکری جنس زدہ تھے یا پھر جنس ونفس کی وقائع نگاری کو افسانہ کی کامیابی کے لئے ضروری عنصر تصور کرتے تھے کہ اسی راستے سے قاری کے ذہن وفکر کی سیرابی ممکن ہے۔ یاد رہے کہ یہ افسانہ چیخوف کے ''اسٹیپ'' سے متاثر ہو کر لکھا گیا۔ ظاہر ہے کہ ''اسٹیپ'' کے تخلیقی محرکات نے عسکری کو متاثر کیا۔ لیکن خیال رہے کہ اثر وقبول کی اس سطح پر عسکری کی اپنی تخلیقی اختراع کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ ورنہ ڈولی کے جنسی خیالات اور اس کی نفسیاتی الجھنیں نامانوس ماحول اور اجنبیت کی شکار ہو جاتیں۔ لہٰذا فنکار نے ایلی نگر سے سعد آباد کے سفر کے دوران جن محاکاتی تفصیلات کو اس افسانہ میں درج کیے ہیں وہ اپنے ماحول کے حسب حال نظر آتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ مس ڈولی روبنسن کی تخلیقی پیکر تراشی کی اس سے بہتر اور کوئی صورت نہیں ہو سکتی تھی

کہ اُس کے خیالات کو جذبات کی تپتی بھٹی میں جھونک دیا جائے اور ساتھ ہی جذبات کی شدت میں فکر و خیال کی سطحیت سے گریز کرتے ہوئے اس کی دانشورانہ فکر و نظر کی بو باس بھی قاری کو محسوس ہو۔ شعور کی رو کی تکنیک کے سہارے لکھا گیا اس افسانہ کا یہ بنیادی نکتہ ہے۔ عسکری کی جنس پسندی پر مزید وضاحت آپ کو آگے کی سطور میں ملے گی۔ ہاں تو عامیانہ پن سے گریز پائی کی تخلیقی سوچ کا ایک پہلو ملاحظہ فرمایئے:

> ''اپنا دل بہلانے کے لئے اسے اپنے اندر ہی کوئی چیز تلاش کرنی پڑے گی۔ کئی یادوں اور واقعوں کو رد کر دینے کے بعد اسے خیال آیا کہ صرف ''غزل الغزلات'' ہی سے اس کی کاربرآری ہوسکتی ہے جس سے اس کا تعارف بزتس نے کرایا تھا۔ ایک رات وہ بائبل لئے اُس کے پاس آئی تھی اور لجاتے ہوئے نیچی آواز میں اس سے کہا تھا ''تم نے یہ دیکھا ہے ڈولی؟ اس نے ''غزل الغزلات'' کا ایک صفحہ اس کے سامنے رکھ دیا تھا۔ دونوں نے پوری ''غزل الغزلات'' کو کئی دفعہ ساتھ بیٹھ کر پڑھا تھا... اور اُس کے کتنے ہی ویران اور آزردہ لمحوں میں رنگینی کا سامان بن چکے تھے۔''

یاد رہے کہ ڈولی ایک عیسائی لڑکی ہے۔ چنانچہ غزل الغزلات (بائبل کے عہد عتیق والے حصہ میں حضرت داؤد اور حضرت سلیمان علیہ السلام کی بہت سی غزلیں مندرج ہیں۔ جس کا نام ہی ''غزل الغزلات'' ہے اور لقب ''زبور'' کا دیا گیا ہے) کے مطالعہ کے بعد اس کے نہ جانے کتنے ہی ویران اور آزردہ لمحوں میں رنگینی کی کیفیت پیدا ہوگئی۔ تجزیہ کی ابتداء میں اس اقتباس کو پیش کرنے کا میرا مدعا و منشا صرف یہ ہے کہ ڈولی کے جنسی خیالات جو اس افسانہ میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، ان میں عامیانہ پن کے تخلیقی رجحان سے گریز پائی کی راہ اختیار کرتے ہوئے جذبات کی رنگینی کو سیلابی کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہر چند کہ بعض حصوں میں فنکار کا دامن فن جذبات کی کیچڑ سے لت پت نظر آتا ہے۔

ایلی نگر سے سعد آباد جانے کے لئے بس اڈے تک پہنچنے کے درمیانی فاصلہ میں عسکری نے جن تفصیلات کو بیان کیا ہے اس کا لب لباب یہی ہے کہ مس ڈولی کی فکری قوت و صلاحیت اب اس حد تک پروان چڑھ چکی تھی کہ وہ شہر اور گاؤں کے احوال و آثار میں تمیز کر سکے۔ لیکن فنکار عسکری نے قدروں کی سطح پر ڈولی کے ذہن و فکر کی جو تصویر پیش کی ہے اس میں بدلے ہوئے حالات و ماحول کے رنگ کا چھڑکاؤ اس طرح کیا گیا ہے کہ ساتویں کلاس میں پڑھنے والی مس ڈولی روبنسن کی فکری سطح ایک عجیب قسم کے معصومانہ لب ولہجے سے عبارت نظر آتی ہے:

"وہ مس روبنسن ہے، جس کے بازو گول اور گداز ہیں اور آستینوں سے باہر نکلے ہوئے اور پھر یہ بھی کچھ کم نہیں کہ وہ ایلی نگر سے آ رہی ہے۔ جہاں شیشے کی طرح جھلکتی ہوئی کوٹھیاں ہیں، شاندار اسٹیشن، کمپنی باغ، اگر وہ یہاں کی عمارتوں کو دیکھ رہی ہے تو اس کے یہ معنی تھوڑے ہی ہیں کہ وہ اس کام کے لئے جاذب نظر ہیں۔ اب کیا وہ آنکھیں بند کر لے؟"

ہاں تو مس ڈولی روبنسن کا سعد آباد کا سفر خیالوں کی ایک نئی دنیا سے شروع ہوتا ہے۔ جس میں تصورات وتخیلات کا ایک ہجوم سا اُمڈا چلا آتا ہے۔ ڈولی کے اس تصور وتخیل میں شعور ولاشعور کی کشمکش اس کے ذہن وفکر کے نفسیاتی سانچہ میں ڈھلتی چلی جاتی ہے۔ مزید برآں اس نفسیاتی سانچہ میں ساتویں کلاس کی ایک کم عمر نوخیز طالب علم کی جنسی کیفیتیں سیال تخلیقی فکر کی صورت میں متشکل ومجسم ہوتی چلی جاتی ہیں۔ پہلے اُن کیفیتوں کے مختلف Shades ملاحظہ فرمایئے:

(۱) "ڈولی نے کسی المیہ کی ہیروئین کی سی شان کے ساتھ اپنے آپ کو تن بہ تقدیر چھوڑ دیا... فریڈی اُسے دیکھتے ہی "ڈولی بوا" چیختا دوڑے گا اور آ کر اس کی ٹانگوں سے لپٹ جائے گا.... "ہم جب دیں گے بسکٹ جب تم ہمیں پیار کرو گے"۔ فریڈی اپنے چھوٹے ہونٹ اس کے گالوں سے لگا دے گا۔ جیسے کوئی اوس سے بھیگا ہوا گلاب رکھ دے۔ اس کے جسم میں رس اترتا چلا جائے گا اور وہ فریڈی کی ٹانگوں کو اپنے پیٹ پر بھینچ لے گی۔ اس کے گالوں پر فریڈی کا تھوک لگ جائے گا۔ مگر وہ اسے صاف نہیں کرے گی۔ بلکہ یوں ہی رہنے دے گی۔"

(۲) "لاری کا انجن بھربھرانے لگا۔ ننھے ننھے چکر اس کے پیروں میں داخل ہوئے۔ اور گول گھومتے ہلکی ہلکی چھلانگیں مارتے اوپر چڑھتے چلے گئے۔ اور پنڈلیوں، رانوں، پیٹ، چھاتیوں، بغلوں، بازوؤں، کانوں اور انگلیوں کے پوروں میں پھیل گئے۔

(۳) پمپ کے اُجلے صاف شیشے میں نقرئی سیال اٹھلا اٹھلا کر اور ٹھمک ٹھمک کر اوپر چڑھنے لگا۔ سب سے زیادہ جو چیز ڈولی کو پسند آئی وہ چھوٹے چھوٹے بلبلے تھے جو ہلتے ہوئے شفاف تیل میں شریر پریوں کی طرح دوڑتے پھر رہے تھے۔ پٹرول کی بو کے باوجود اس نے سر نہیں پھیرا تھا۔ اور تیل کو چڑھتے اترتے دیکھتی رہی تھی۔ جس سے اس کی طبیعت شگفتہ ہو گئی تھی۔ اور اس کی ہنسلی کی ہڈیوں میں سرسراہٹ سی ہونے لگی تھی۔ جو اسے مسکرانے پر مجبور کر رہی تھی۔"

(۴) ایسی خود سپردگی اور یقین کے ساتھ جیسے کسی دیوی کے سامنے اپنے آپ کو بھینٹ چڑھا رہی ہو۔ اور جب کلچ کی چیخ ختم ہوتی تھی تو گویا وہ ایک گولی کی شکل اختیار کرکے اُس کی ران میں گھس آتی تھی۔ جسے وہ زور لگا کر وہیں کے وہیں روک لیتی اور آگے نہ بڑھنے دیتی تھی۔ اور ساتھ ہی اپنی پنڈلیوں کے پٹھوں کو ایسی سختی سے اکڑاتی تھی جیسے ان کے ڈھیلے پڑتے ہی اس کی زندگی گل کر بہہ جائے گی۔''

(۵) ''سعد آباد کی سڑک پر مُڑنے کے بعد لاری کی رفتار کینڈے پر آ گئی۔ اور اب ڈولی کے اعصاب کو کلچ کے زیر و بم کے ساتھ ہم آہنگ رہنے کی ضرورت باقی نہ رہی۔ ادھر اُدھر سے کھسک کھسک کر اس نے گدّے کا ایک حصہ دریافت کرلیا جو نسبتاً نرم تھا اور جہاں سے اس کی ٹانگیں پہلے سے زیادہ پھیل سکتی تھیں... اپنے اعضا کو آرام دینے کی خواہش بجائے خود ایک منفرد اور مستقل کیف بن گئی تھی جس سے ہر ہر بند پورے شعور و ادراک کے ساتھ لطف اندوز ہو رہا تھا۔''

(٦) ''اس کے کندھوں کے گرد بازو ڈال لیتا اور اسے پیار کرتا۔ ...مگر سنیما میں تو اس نے دیکھا تھا کہ گالوں کے بجائے ہونٹوں کا بوسہ لیا جاتا.... اس لیے فلم کی ہیروئن کی طرح اس کا چہرہ آہستہ آہستہ اوپر اٹھتا اور سر پیچھے کو جُھک جاتا۔ وہ اس دعوت کو رد نہ کرسکتا۔ اور اس کی تھوڑی اپنے انگوٹھے اور انگلی سے پکڑ کر ایک لمحہ دیکھتے رہنے کے بعد اس کے ہونٹوں پر ہلکے سے اپنے ہونٹ رکھ دیتا۔ خود ڈولی اپنے جسم کو اس سے جس قدر ممکن تھا لگا دیتی اور اپنے گوشت میں اس کے بدن کی گرمی داخل ہوتے ہوئے محسوس کرتی..... گرمیاں یکا یک جاڑوں میں بدل جاتیں اور ہر طرف سے دھواں اُٹھ کر انہیں دوسروں کی نظروں سے محفوظ کرلیتا... جب وہ اپنے تخیل کی سحر کاری سے اچھی طرح لطف اٹھا چکی اور کسی بچی بچائی چیز کی کھوج میں ذرا سا رُکی تو وہ فتنے اپنی کمین گاہ سے باہر نکل آئے۔''

اقتباس نمبر (۱) کے حوالے سے چند باتیں سنتے چلیے: ڈولی فریڈی کی بوا ہے اور جب وہ گاؤں اپنے گھر پہنچے گی تو فریڈی اسے دیکھ کر لپٹ جائے گا۔ وہ اس خیال میں غرق ہے کہ فریڈی اس کے جسم سے کھیلے گا۔ اپنے چھوٹے چھوٹے ہونٹ اس کے گالوں سے لگا دے گا۔ اور ڈولی اس کی ٹانگوں کو اپنے پیٹ پر بھینچ لے گی۔ بچّے کا اس طرح پیار کرنا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ لیکن ڈولی کی جن محسوسہ

کیفیتوں کی عکس ریزی عسکری نے کی ہے ان میں جنس و نفس کے عناصر حد درجہ متحرک نظر آتے ہیں۔ چنانچہ فریڈی کے چھوٹے چھوٹے ہونٹ کا ڈولی کے گالوں سے مس ہونا ایک عجیب قسم کی پر اسرار جنسی لذتوں کا سبب بنتا ہے۔ اس پس منظر میں عسکری کی اس جنسی پیکر تراشی پر غور فرمایئے کہ ہونٹوں کا گالوں پر مس ہونے سے ''اس کے جسم میں رس اترتا چلا جائے گا اور وہ فریڈی کی ٹانگوں کو اپنے پیٹ پر بھینچ لے گی''۔ لیکن میرا خیال ہے کہ متن کی زیریں لہروں میں لذتوں کی دو سطحیں ہیں۔ اور پھر یہ کہ فنکار عسکری خود اس متن میں موجود ہے جو نوجوان ہے اور اس پر طرّہ یہ کہ نو خیز ڈولی کی نفسانی خواہشوں کا اظہار کر رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ متن کا بغور جائزہ لینے پر تفہیم و تعبیر کے حوالے سے لذتوں کی دو ممکنہ سطحیں نظر آتی ہیں۔ ایک سطح تو وہ ہے جس کا خارجی احساس ذہنی آوارگی اور تلذذ پرستی کے حوالے سے ہوتا نظر آئے گا۔ اور دوسری سطح جنس و نفس کے وہ معصومانہ کوائف ہیں جن میں شفقتوں اور سرپرستانہ جذبوں کی ملی جلی کیفیتوں کی ایک خوبصورت تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس اقتباس میں جنس کی یہی وہ دوسری سطح ہے جو پاکیزہ جمالیاتی قدروں کو وضع کرتی نظر آتی ہے۔ کیونکہ جسم میں نامعلوم سی لذتوں کے رس کا اترتا چلا جانا اور ٹانگوں کو پیٹ پر بھینچ لینے سے حریصانہ جنسی خواہشیں مشتعل نہیں ہوتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ فنِ لطیف کے حوالے سے آرٹ کا یہی وہ بنیادی نکتہ ہے جو تخلیقی فنکار کے لئے نشانِ امتیاز کا سبب بنتا ہے۔ اس ضمن میں ایک اقتباس پیش کیا چاہتا ہوں۔ جناب محمد ظفر حسین نے اپنی کتاب ''نکاتِ ادب'' میں جمالیات کے حوالے سے بڑی ہی دلچسپ گفتگو کی ہے۔

> ''آپ کا مکان اور تاج محل دونوں ہی فنی عمل ہیں اور دونوں کی تعمیر فن کے نتائج و مضمرات کا نتیجہ ہے۔ مگر یہ دونوں عمل فنی ہونے کی حیثیت سے اور ایک ہی جنس کی شئے ہونے کے باوجود بعض حیثیتوں سے ایک دوسرے سے کافی ممیّز ہیں۔ آپ کا مکان دیکھنے کوئی چین اور جاپان سے نہیں آتا۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو اس کا شہرہ وہاں تک پہنچا دیتی۔ اور آپ کا مکان دیکھ کر کوئی تحیر میں نہیں پڑ جاتا۔ مزے نہیں لینے لگتا۔ اس میں کوئی ایسی بات نہیں جو حسیات اور کوائف کو متاثر کر سکے یا متخیلہ کو چھیڑ دے۔ برخلاف اس کے تاج محل میں کچھ بات ایسی ہے جس کی شہرت چین اور جاپان تک پہنچ گئی اور وہاں کے اہلِ ذوق کے دلوں کو گدگدانے لگی۔ اور جس کو دیکھ کر دل میں جو گدگدی اٹھتی ہے وہ بذاتِ خاص بھی ایک لطیف اور کیف پرور شئے ہو جاتی ہے۔ اسی مابہ الامتیاز قدر کا نام ''حُسن'' اور

''جمال'' ہے۔ جو جمالیات کے فلسفے کا موضوع ہے اور وہ اوصاف و عناصر جو یہ حسن و جمال کسی شئے میں بھر دیں ''جمالیاتی قدر'' کہلاتے ہیں۔''

اس اقتباس کو پیش نظر رکھئے اور زیر بحث کہانی کے تخلیقی امتیاز پر غور فرمائیے کہ یہ کہانی زید اور بکر نے نہیں لکھی ہے اور نہ ہی داری لتاں نے سنائی ہے۔ بلکہ یہ ایک فنکار کی تخلیق ہے۔ جس کے سامنے فنی لوازم ہاتھ باندھے کھڑے نظر آتے ہیں۔ فنکار تخلیق فن کے دوران اپنی فکری لطافتوں اور نزاکتوں کے رنگ کو ان لوازم میں بھرتا چلا جاتا ہے۔ یہی وہ تخلیقی عمل ہے۔ جس کے وسیلے سے فنکار کی تخلیق میں جمالیاتی رنگ اُبھرتا ہے!

اقتباس نمبر ۲، ۳، ۴ اور ۵ میں ڈولی کی ذہنی کیفیتوں کو جس انداز سے ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے وہ جنس نگاری کی ایک جداگانہ تکنیک ہے۔ جداگانہ اس معنی میں کہ یہاں بھی متن کے اندر مس ڈولی روبنسن کے ڈوبتے ابھرتے جسمانی خطوط کے توسط سے بہ ظاہر تو لذت کوشیوں کا احساس جاگتا ہے لیکن بہ باطن متن کی داخلی دنیا میں جذبات کی معصومیت کی حکمرانی نظر آتی ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ لاری کے انجن کے بھربھرانے سے مس ڈولی روبنسن کی پنڈلیوں، رانوں، پیٹ، چھاتیوں، بغلوں، بازوؤں، کانوں اور انگلیوں کے پوروں میں جس قسم کی سنسناہٹ پیدا ہوتی ہے وہ اپنی نوعیت میں ایک جداگانہ کیفیت کی حامل ہے۔ مزید برآں ان جسمانی اعضا کا جس انداز سے بیان ہوا ہے اور جس فنکارانہ چابکدستی سے Signify اور Glamourize کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس کی مثال اردو افسانوں میں خال خال ہی دیکھنے کو ملتی ہے!

چنانچہ لاری کی ٹنکی میں تیل بھرنے کا جو دلچسپ منظر پیش کیا گیا ہے وہ جنس نگاری کی سطح پر ایک عجیب و غریب محاکاتی تخلیقی عمل ہے۔ جس کے توسط سے ڈولی کے سراپا پر مرتب ہونے والی نفسی اور جنسی کیفیتوں کی ایک نادر الوجود تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ ذرا فنکار کی اس قوت مشاہدہ پر غور فرمائیے:

> ''صاف شیشے میں نقرئی سیال اٹھلا اٹھلا کر اور ٹھمک ٹھمک کر اوپر چڑھنے لگا۔ سب سے زیادہ جو چیز ڈولی کو پسند آئی وہ چھوٹے چھوٹے بلبلے تھے جو اُبلتے ہوئے شفاف تیل میں شریر پریوں کی طرح دوڑتے پھر رہے تھے.....اور اس کی ہنسلی کی ہڈیوں میں سرسراہٹ سی ہونے لگی تھی جو اسے مسکرانے پر مجبور کر رہی تھی۔''

غیر معمولی قوت مشاہدہ کے اسی راستے سے فن جزئیات نگاری کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ وجود میں آتا ہے۔ ذرا اس جملہ پر غور فرمائیے کہ اس کی ہنسلی کی ہڈیوں میں سرسراہٹ سی ہونے لگی تھی۔ ظاہر ہے کہ

یہ سرسراہٹ کسی جنس مخالف کی لمسیات کا نتیجہ نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو مس ڈولی کے بس پر بیٹھنے کے بعد پیدا ہونے والی اس کی ذہنی کیفیتوں کا نتیجہ ہے۔ لہٰذا اقتباس نمبر ۴ اور ۵ میں بھی کچھ اسی قسم کی صورت حال دیکھنے کو ملتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ فنکار عسکری نے اس افسانہ کے بیشتر حصوں میں جنسی معاملات کے برتاؤ میں کچھ دوسری ہی تکنیکی صورت پیدا کردی۔ یعنی مس ڈولی کی ذہنی کیفیتوں کا اتار چڑھاؤ بس پر بیٹھنے اور اس کے تعلق میں آنے سے ماخوذ ہے۔ چنانچہ بس کے نرم اور گدے دار سیٹ پر بیٹھنے کے بعد ڈولی جس قسم کی خوش گوار لذتوں سے محظوظ ہوتی ہے۔ اس سے اس کے جنس زدہ ذہنی رجحان کا پتہ تو چلتا ہی ہے لیکن فنکار عسکری کا کمال یہ ہے کہ اس نے جنس کے ایسے Touches پیش کردیے جو عامیانہ پن کی تخلیقی فنکاری سے گریز پائی تو ہے ہی ساتھ ہی اشتعال انگیزی کی غلط روی پر قدغن لگاتے بھی محسوس ہوتے ہیں۔ لہٰذا ایکس کو Sublime کر کے پیش کرنے کی یہ ہنرمندی عسکری کے ذہن و مزاج کو بھی متعین کرتی ہے۔

اقتباس نمبر ۶ میں مس ڈولی اور اس کے معشوق کی جنس زدگی کا فنکار نے براہ راست اظہار کیا ہے۔ اس میں Flash Back کی تکنیک کو برتا گیا ہے۔ دراصل ڈولی کا ذہن دوران سفر ماضی اور حال میں غوطے لگاتے رہتا ہے۔ گذشتہ سطور میں حال کے حوالے سے ڈولی کی ذہنی کیفیتوں کی ایک اجمالی تصویر دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ ماضی کے نہاخانوں میں ڈولی کس طرح ڈوبتی اور ابھرتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے کہ اس اقتباس میں عسکری نے ہیئت و فن کی سطح پر اظہار کا بلا واسطہ طرز اپنایا ہے۔ ایسا کیوں ہوا۔ اس میں فکر کا ایک ممکنہ پہلو یہ ہے کہ فنکار عسکری خود نوجوانی کی دہلیز پر قدم رنجہ ہے۔ مزید یہ کہ نفسیات کے راستے سے جنسی مسائل و موضوعات پر خامہ فرسائی فنکار کی تخلیقی سرگرمیوں کا اختصاصی میدان ہے اور اس پر طرہ یہ کہ ساتویں کلاس کی طالب علم ڈولی کی امڈتی جوانی کے جذبات اپنے فطری تقاضوں کے پیش نظر برانگیخت ہوتے رہتے ہیں۔ لہٰذا ایسی صورت میں فکر و فن کے بلاواسطہ اظہار کو موزوں و مناسب اگر سمجھا گیا تو صرف اس لئے کہ ڈولی کی روشن خیالی اور آزادانہ روی پر ملمع کاری کے رنگ و روغن چڑھانے سے فن کی ایک مصنوعی تصویر ہمارے سامنے نظر آتی۔ ممکن ہے کہ میری اس توجیہ پسندی سے آپ اس نتیجہ پر پہنچیں کہ نری حقیقت نگاری تخلیق فن کی راہ کو ناہموار کرتی ہے اور فن تازگی و شگفتگی کے عناصر سے مبرا ہو جاتا ہے اور یہ ایک حد تک صحیح بھی ہے۔ لیکن اس سلسلے میں عرض یہ کرنا ہے کہ فنکار کا تخلیقی تجربہ تصور تخیل اور مشاہدہ کی تیز آنچ، میں ہر وقت سلگتا رہتا ہے۔ وہ حقیقت کو اپنے تصور و تخیل کی کارفرمائی اور غیر معمولی مشاہدہ کے سہارے ایک نئی صورت میں پیش کرتا ہے۔ وہ نئی صورتیں اس کی اپنی خلق کردہ دنیا کی مخلوق ہوتی ہیں۔ اس کلیہ کو پیش نظر رکھتے ہوئے غور فرمایئے کہ اگر عسکری مس

ڈولی کے ایلی نگر سے سعد آباد تک کے سفر کا ہی براہ راست اظہار کر دیتے تو ۳۳ مطبوعہ صفحات (ڈیمائی سائز) کو محیط اس طویل افسانہ کی کوئی ضرورت نہ تھی۔ علاوہ اس کے زیر بحث افسانہ آج قریب ۶۵ برس کے بعد بھی اپنی معنویت اور تازگی و شگفتگی کو برقرار نہ رکھ پاتی۔ مطلب یہ کہ ''چائے کی پیالی'' میں ڈولی کی نفسیات کو موضوع بناتے ہوئے عسکری نے اس کے جنسی رجحان کی عکس ریزی اس طرح کی ہے کہ جنس ونفس کا ایک عمومی اور فطری خاکہ آپ کے سامنے پیش ہو جائے۔ جس میں فکر کی تیز آنچ موضوع کی ہمہ گیری اور آفاقیت کو گرماتی رہے۔ اب یہ دیکھئے کہ ڈولی ماضی کی یادوں میں غوطے لگاتی ہوئی جب اچانک سطح آب پر ابھرتی ہے تو اس کا ضمیر جاگ جاتا ہے اور ''وہ فتنے اپنی کمین گاہ سے باہر نکل آئے۔'' جی ہاں یہ وہی فتنے تھے جس میں ڈولی اپنے معشوق کے ساتھ اسیر تھی۔ ضمیر کا جاگنا اور فتنوں سے باہر نکل آنا فکر کی سطح پر فنکار کے وہ دانشورانہ عناصر ہیں جو اس کے فن کو زندہ دابی روایت کا حصہ بناتے نظر آتے ہیں۔ ممکن ہے کہ آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو کہ گناہ کے بعد توبہ کیا معنی؟ مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ توبہ کے بعد از سر نو گناہ کا مرتکب ہونا شخصیت کی Intergrity کے لئے زہر ہلاہل ہے۔ شاید عسکری اس افسانہ کے توسط سے یہ پیغام دینا چاہتے ہیں کہ مسلسل توبہ کی راہ پر گامزن رہنا تہذیب واخلاق کی سطح پر قدروں کی آبیاری کی بہترین صورت ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ اس افسانہ کا ایک افادی پہلو ہے! مختصر یہ کہ مس ڈولی روبنسن کی جنسی ونفسیاتی کیفیتوں کی مختلف صورتیں آپ کو آج بھی جابجا دیکھنے کو ملیں گی۔ افسانے کی یہی وہ تخلیقی فضابندی ہے جو اس کی معنویت وافادیت کو وضع کرتی ہے اور قاری کو مطالعہ کے لئے اکساتی رہتی ہے۔

تجزیہ کے اس اختتامی مرحلہ پر صرف ایک نکتہ کی وضاحت کر کے اپنی بات ختم کیا چاہتا ہوں۔ یہ افسانہ ۱۹۴۱ء کا تحریر کردہ ہے۔ اور بیشتر ناقدین کی یہ رائے ہے کہ اس کی فنی صورت گری شعور کی رو کی تکنیک کے پس منظر میں کی گئی ہے۔ غور فرمایئے کہ یہ افسانہ اُس زمانہ میں لکھا گیا۔ جب اس تکنیک کا چلن اردو میں عام نہیں تھا۔ چنانچہ نئی تکنیک پر طبع آزمائی اور فن کو کامیابی سے ہمکنار کرنا ایک دشوار گزار تخلیقی عمل ہے۔ یہ تو مغربی ادب اور مغرب کے تازہ افکار وخیالات سے عسکری کی کماحقہٗ واقفیت کا نتیجہ تھا کہ ''چائے کی پیالی'' جیسی پیچیدہ نفسیاتی کہانی معرض وجود میں آگئی جس میں فنکار کی تخلیقی ہنرمندی فکر وفن کے ترسیلی تقاضوں کی سطح پر کھری اترتی نظر آتی ہے۔

مزید برآں مس ڈولی رابنسن کی ڈوبتی ابھرتی جنسی اور نفسیاتی خواہش بہ قول عسکری محض چائے کی پیالی کا ایک طوفان ہے آیا اور چلا گیا! ان ڈوبتی ابھرتی خواہشوں میں ہیجان انگیزیاں (Chaos) محسوس تو ہوتی ہیں لیکن اتنا ہیجان نہیں ہے کہ وہ اشتعال کی صورت اختیار کر لے۔

(ماہنامہ شاعر بمبئی، ۲۰۰۶ء)

4

حرام جادی

محمد حسن عسکری کی یہ کہانی انسانی نفسیات کی پے چیدگیوں، فرد کی داخلی کشمکش اور اس کی ذہنی ہیجان انگیزیوں سے عبارت ہے۔ مزید یہ کہ اس میں وجود کے استحفاظ کی خاطر اس کی فکری معرکہ آرائیاں کہانی کو ایک تخلیقی رزم گاہ کی صورت عطا کرتی ہیں۔ دراصل باطن کی کشمکشوں اور نفسی پے چیدگیوں کی فنکارانہ عکس ریزی پر عسکری کو زبردست مہارت حاصل تھی۔

کہانی کا موضوع اور فکر وفلسفہ سسٹم کے بدلاؤ سے ماخوذ ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ایک حد درجہ غیر رومانی تھیم ہے۔ ایسی صورت میں آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوسکتا ہے کہ فنکار کا پیش کردہ فکر وفلسفہ دامن کش دل ہے یا نہیں؟ اور قدروں کی سطح پر اس کی معنویت کس حد تک ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ یہ ایک الگ مسئلہ ہے۔ کیونکہ بیان خواہ نہر کی پن چکی کا ہو رہا ہے یا تاج محل کے حسن کا، دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ جو کچھ بیان ہو رہا ہے وہ آرٹ کے دائرے میں ہے یا نہیں۔ اس میں آرٹ کے حسن کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے یا نہیں۔ اس نہج سے اگر آپ عسکری کی اس کہانی پر غور فرمائیں تو یہ محسوس کریں گے اس میں حد درجہ اثر انگیزی اور اثر پذیری کی قوت وصلاحیت اگر موجود ہے تو صرف اس لیے کہ اس میں فنکار نے کہانی کے فنی لوازم کو ملحوظ رکھتے ہوئے موضوع اور فکر وفلسفہ کو ایک سیال تخلیقی صورت عطا کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اور یہ ایک بڑی بات ہے!

ہاں تو عرض یہ کرنا ہے کہ سسٹم کے بدلاؤ کے حوالے سے کہانی کار نے جو گفتگو کی ہے اس میں اس کی فکری استقامت، کمٹمنٹ اور انسانی سماج سے اس کی ہمدردیاں بے حد متحرک نظر آتی ہیں۔ ایسی بات نہیں ہے کہ عسکری نے اپنے آپ کو ایک مصلح کی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ بلکہ فرد، سماج اور زندگی کے تئیں ایک حساس فنکار کی جو فکر ونظر ہوتی ہے، اس کی فنکارانہ ترسیل سے عہدہ برآ ہونے کی صرف کوشش کی ہے۔ اس احتیاط کے ساتھ کہ اس کی دانشورانہ فکر ونظر کی فنکارانہ ترجمانی کے عمل میں اس کا دامن فن، فن لطیف کے دائرے میں ہی ہو!

اب کہانی کے موضوع کی طرف آپ کو لیے چلتا ہوں! جب ایک نیا سماجی نظام پرانے سماجی

نظام کی جگہ لیتا ہے تو ایسی صورت میں مزاحمتوں کا پیدا ہونا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ کیونکہ پرانے افکار کو فرسودہ اور از کار رفتہ قرار دینا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ اس کی جڑیں ہماری سماجی زندگی میں بہت دور تک پھیلی رہتی ہیں، اور انسانی ذہن و دماغ کو رسوم و رواج و عقائد کی زنجیروں میں جکڑی رہتی ہیں۔ لیکن کہانی میں فکر کا اساسی پہلو یہ ہے کہ اب ان جڑوں کی سماجی اور انسانی معنویت نہیں رہی۔ اس لیے ضروری ہے کہ اب ان کی جگہ نئے اور صحت مند فکر و تصور کو فروغ دیا جائے۔ جو بدلتی ہوئی انسانی اور سماجی ضرورتوں کی میزان پر کھرے اتر سکیں۔ لہٰذا انسانی سماج کے بدلتے تقاضوں کے پیش نظر فنکار کی یہ تخلیقی سوچ اس کی بیدار مغزی کا اشاریہ ہے۔

کہانی کی مرکزی کردار ایک مڈوائف ایملی ہے جو عیسائی ہے اور شہر کے ہنگاموں سے دور ایک چھوٹے سے قصبے میں آکر اپنی خدمات انجام دیتی ہے۔ ایملی بچہ جننے کے نئے طور طریقوں سے واقف تھی۔ اس کے پاس نئے آلات تھے جو وہ شہر سے لیکر آئی تھی۔ لیکن گاؤں کی عورتیں اور ان کے مرد تو وہی پرانے طریقے کو معتبر سمجھتے تھے جس کو عرصہ دراز سے بچہ جنوانے والی دائی انجام دیتی چلی آرہی تھی۔ ایسی صورت میں ایملی آنے کو تو گاؤں آگئی اور اپنے فرض کو بہ حسن و خوبی انجام بھی دینے لگی۔ لیکن گاؤں کی سماجی زندگی چونکہ روایات کہنہ میں گرفتار تھی۔ لہٰذا ایملی کو زبردست مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑ رہا تھا۔ یوں سمجھئے کہ مزاحمتوں کے نہ جانے کتنے دروازے کھل گئے۔ میرا خیال ہے کہ یہ کہانی اُن ہی مزاحمتوں سے مملو داستان کشمکش کا ایک خوبصورت تخلیقی نمونہ ہے!

> (۱)۔''عورتیں اپنے آپ کو نئے نئے انگریزی تجربوں کے لیے پیش کرنے اور اپنے آپ کو ایک اجنبی عیسائی مڈوائف کے جوان دیکھی اور مشتبہ آلات سے مسلح تھی، ہاتھوں میں دے دینے کے لیے قطعاً تیار نہ تھیں۔ انہیں تو قصبہ کی پرانی دائی اور پھوٹے ہوئے گھڑے کے ٹھیکروں پر ہی اعتقاد تھا۔''
>
> (۲)۔''اور دائی تو بھلا اس کی کہاں سننے والی تھی۔ اسے اپنی برتری اور مڈوائف کی نااہلیت کا یقین تو خیر تھا ہی۔ مگر اس کی موجودگی سے اپنی آمدنی پر اثر پڑتا دیکھ کر اس نے ایملی کی ہر بات کی تردید کرنا اپنا فرض بنا لیا تھا''۔

یہ دونوں اقتباسات نئے موسم کی آمد کے خلاف احتجاج کی خبر دیتے ہیں۔ حالانکہ یہ آمد فطری تھی۔ لیکن پرانے موسم کا عادی ذہن و فکر اس کو قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھا۔ لیکن زمانے کی بدلتی ضرورتوں

کے پیش نظر فنکار اس احتجاج سے نبرد آزما نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ بالکل صاف ہے۔ یعنی اس کی فکر ونظر پرانے موسم کی آب وہوا کو زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں کے تناظر میں فرد اور سماج کے لیے ضرر رساں تصور کرتی ہے۔ اندازہ لگائیے کہ جہالت اور ظلمت پسندی کی زنجیروں میں جکڑا انسانی سماج عرصہ دراز سے فرسودہ رسوم ورواج کا شکار ہے۔ لطف یہ ہے کہ وہ اس سے نجات بھی حاصل کرنا نہیں چاہتا۔ یہ ذہن انسانی کی وہ ظلمت پسندانہ فکری جکڑ بندیاں ہیں جو اجالے کی کرنوں کی نمو پذیری کے لیے تیار ہی نہیں ہوتیں۔ لہذا وہ ہونے والے نقصانات کو مقدر کا کھیل کہہ کر معصوم انسانوں کو دلاسہ دیتی رہتی ہیں۔ غور فرمایئے کہ بچہ جنوانے کے لیے قصبہ والے اُن دائیوں کو ہی بہتر تصور کرتے ہیں جو پرانے طور طریقے اور ایک حد تک خطرناک صورت حال سے دوچار ہو کر نوزائیدوں کو اس جہان آب وگل کی سیر کراتی ہیں۔ ان حالات میں شہر سے آئی ایک مڈوائف ایملی کو کن کن دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہوگا آپ خود ہی سوچ سکتے ہیں۔

چنانچہ اس پس منظر میں ایملی کی نفسیاتی کشمکش اور ذہنی ہیجان انگیزیاں دیکھنے کے قابل ہیں۔ ذیل کے اقتباسات سے عسکری کی اس فنکارانہ مہارت کی داد دیجئے کہ اس نے کس طرح ان کیفیات کو فکر وفن کی صورت میں پیش کیا ہے!

(۱)۔ ''گو ایملی نے اس کے طنزیہ جملوں کو پینے کی عادت ڈال لی تھی۔ لیکن اس کا دل کوئی پتھر کا تھوڑے ہی تھا۔ دائی کے طرز عمل کو دیکھ دیکھ کر دوسری عورتیں بھی دلیر ہوگئی تھیں۔ اس کی طرف توجہ کیے بغیر ہی وہ پلنگ کو گھیر لیتی تھیں اور وہ سب سے پیچھے چھوڑ دی جاتی تھی۔ اب اس کے لیے اس کے سوا کیا رہ جاتا تھا کہ وہ جھنجھلا جھنجھلا کر پیر پٹخے اور انہیں پکار کر اپنی طرف متوجہ کرنے کی کوشش کرے''۔

(۲)۔ ''کہتی ہیں چڑیلیں ''اسے کیا خاک آتا ہے'' کیا خاک آتا ہے۔ کچھ نہیں آتا۔ اچھا پھر؟ بیٹھیں اپنے گھر، کون انکی خوشامد کرنے جاتا ہے۔ کچھ نہیں آتا۔ جیسے جیسے آلے اس نے دیکھے ہیں ان لوگوں کے تو خواب میں بھی نہ گذرے ہوں گے۔ چمکدار تیز ہاتھی دانت کے دستے والے ـــــ اور وہ ڈاکٹر کارٹ فیلڈ کے لکچر، وہ کیسے کیسے نقشے دکھا دکھا کر جسم کے حصوں کو سمجھاتی تھیں۔ کچھ نہیں آتا۔ ہونہہ''

یہ دونوں اقتباسات فکر وفن کی سطح پر نفسیات کے حوالے سے ایملی کی ذہنی الجھنوں کے بہترین نمونے ہیں۔ صلاحیتوں اور مہارتوں کی اَن دیکھی کرنے سے وجود تو مجروح ہوتا ہی ہے ساتھ ہی ساتھ اس

کی انا بھی زخمی ہوتی ہے۔ انا پسند ذہن جو خود شناسی کا خوگر ہوتا ہے جب فکر و تصور کے ظلمت کدے میں قید کرلیا جاتا ہے تو اس کا وجود ہی بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ ایسی صورت میں اپنے وجود کے استحفاظ اور اس کی معنویت کی بقا کی خاطر اس کا سرگرم و متحرک ہونا عین فطری ہے۔ یہی ایک با معنی اور با مقصد زندگی کا جواز ہے۔ اس فکر و فلسفے کی روشنی میں ایملی کی کشمکش، اس کی ذہنی بے چینی اور وجود کو با معنی بنانے کی سمت اس کی جدوجہد پر غور کریں تو یہ محسوس کریں گے کہ بدلتی قدروں کی معنویت کہانی کار کی نظر میں بے حد روشن اور متحرک ہے۔ اس کہانی کے توسط سے فنکار کا یہ فکری موقف واضح ہوتا نظر آتا ہے کہ وہ انسانی سماج میں اُجالے کی نئی کرنوں کے ورود کو از حد ضروری تصور کرتا ہے۔ چنانچہ ان تمام نامساعد حالات کے باوجود ایملی اپنے فرض کے تئیں حد درجہ بیدار نظر آتی ہے۔ وہ اپنی خدمات کو انجام دینے میں کوتاہی اور لاپروائی کے ذہنی رویے کو سدِ راہ بننے کے لیے آمادہ نہیں۔

"لوگ محض جاہل ہی تو ہیں۔ ان کے بکنے سے اس کا بگڑتا کیا ہے۔ اور آخر ذمہ داری تو خود اس کی ہی ہے۔"

چنانچہ فرض کے راستے پر رکاوٹوں کے بے شمار روڑے پڑے رہنے کے باوجود ایملی اپنے وجود کو لہولہان کرتے ہوئے چلتی رہتی ہے۔ ایملی کی زبانی عسکری نے جو مکالمہ ادا کروایا ہے میرا خیال ہے کہ ترسیل قدر کے حوالے سے اس میں فکر کی سطح پر کمٹمنٹ کا پہلو یہی ہے کہ زندگی اور سماج کے روشن پہلو کے امکانات اگر نظر آئیں تو ان کو اپنانے میں جھجکنا نہیں چاہیے بھلے ہی اس کے حصول میں صعوبتوں کو جھیلنا پڑے۔ حالانکہ جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کیا گیا ہے کہ جب رسوم و رواج و عقائد کی جڑیں سماج میں بہت دور تک پھیل جاتی ہیں تو ان کو اکھاڑ پھینکنا بھی آسان نہیں۔ لہٰذا اس کہانی میں عبرتناک درس یہ بھی ملتا ہے کہ ایملی کی مسلسل جدوجہد معاشرے کے سڑے گلے عقائد و نظریات کو ختم کرنے میں بارآور نہ ہو سکی۔ کہانی کے اس عبرتناک پہلو کی روداد اس طرح ہے!

ایملی کو قصبہ کے ایک متمول شخص شیخ صفدر علی کے گھر بلایا گیا تھا۔ بچہ جنوانے کے لیے۔ صبح کا وقت تھا۔ بلانے والا دروازہ زوروں سے کھٹکھٹا رہا تھا۔ نصیبن نے آکر خبر دی کہ شیخ صفدر علی کے گھر بلایا گیا ہے۔ بیچاری ایملی تھکی ماری رات کی خمار آگیں آنکھوں کے ساتھ کسمسا رہی تھی۔! روز تو ایسا ہی ہوتا ہے۔ کہ نئے مہمان کی آمد آمد ہے جلدی بلایا گیا ہے۔ بھلا وہ کیوں جلدی کرے! کون سی آفت ٹوٹ پڑے گی! اسی قسم کی ادھیڑ بن اور پست حوصلوں کے درمیان وہ یادوں کی وادیوں میں بھٹکنے لگی۔ عسکری نے کہانی کے

اس موڑ پر فلیش بیک کی تکنیک کے سہارے بیانیہ کے فریم میں واقعات وحادثات کی تہ داریوں اور گہرائیوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ماضی کی بے شمار یادوں کے ساتھ سفر کرتے رہنے کے دوران ہر وقت یہ خیال اس کے ذہن ودماغ پر حاوی رہا کہ مڈوائف کی حیثیت سے اس کی خدمات ایک سعی نامشکور ہے!

انہی نفسی کشمکشوں اور باطن کی کشاکشوں کے درمیان کہانی جب اپنے اختتام پر پہنچتی ہے تو ماجرا سازی اور فکروفن کی غیر معمولی تکنیک دیکھنے کو ملتی ہے۔ ہوا یہ کہ شیخ صفدر علی کے گھر پہنچتے پہنچتے ایملی کو کافی دیر ہوگئی۔ اس کی سماعت روز روز کی طعنہ زنی کی گراں باری کی عادی تو ہو ہی چکی تھی۔ لیکن اب کے تاخیر کی وجہ سے پیشے کا جذبہ رقابت، نفرت وحقارت سے مغلوب ہوکر ایسا عود کر آیا کہ بہ ظاہر ایملی کے عزم وحوصلے پست ہوتے محسوس ہونے لگے! انسانی سماج کا نظام کہنہ سے لپٹے رہنے کے فرسودہ ذہنی رویے کی یہ ایک بہترین صورت گری ہے جو عسکری کے فکروفن کا نشان امتیاز ہے!

"آخاہ میم صاحب! بڑی ہی دیر کردی تم نے تو"

"جی......... ہاں.........وہ ذرا دیر ہوگئی" کہتی ہوئی وہ زنانہ کی طرف بڑھی۔

جب وہ دروازے پر پہنچی تو اس نے دیکھا کہ قصبہ کی پرانی دائی بائیں ہاتھ پر کپڑے اٹھائے اور داہنے ہاتھ میں لوٹا ہلاتی صحن سے گذر رہی ہے، یہ کہتی ہوئی

"جرا دیکھو تو...... ابھی تک نانگی گھروے سے حرام جادی"

میرا خیال ہے کہ کہانی کا اختتامیہ ہی فکروفن کا نقطۂ اتصال (Point of Confluence) بھی ہے۔ اور Turning Point بھی۔ کیونکہ کہانی کے بارے میں ایک خیال یہ بھی ہے کہ اس کا بیانیہ جب ایک ایسے موڑ پر آجائے جس کو پڑھنے کے بعد قاری اچنبھے میں پڑ جائے اور فنکار کی فکری تہہ داریاں بھی اس پر واضح ہوجائیں تو یہ ایک گٹھی ہوئی فنکاری ہوگی۔

مختصر افسانے کا فن اختصار نویسی کا فن ہے! اختصار کے دائرے میں رہتے ہوئے تہہ داری اور گہرائی پیدا کرنا ہی اس کی فنکارانہ ہنرمندی ہے۔ یوں سمجھئے کہ واقعات وحادثات کے بیان میں افسانہ نگار فرد، سماج اور زندگی کی کئی جہتیں خلق کرتا چلا جاتا ہے۔ اس احتیاط کے ساتھ کہ ترسیل فکر وفلسفہ کی نمو پذیری اوپر سے نیچے کی سمت (Vertical Direction) میں ہو۔ جبکہ ناول میں فکروفن کی جڑیں Horizontally پھیلتی چلی جاتی ہیں۔ ناول نگار ان تمام جڑوں کو سمیٹتے ہوئے ایک نقطے پر لانے کی شعوری کوشش کرتا ہے۔ کہنا یہ ہے کہ افسانے میں فکری تہہ داریاں اور گہرائیاں متذکرہ تخلیقی طریقہ کار

سے ہی اپنی جگہ بناتی ہیں۔ اصولِ فن کی اس روشنی میں زیرِ بحث کہانی کے اختتام پر ایملی کو دائی کی زبانی حرام جادی کہلوانا فنکار کی غیر معلمولی فکری تہہ داریوں کا اشاریہ ہے! فنکار نے قدروں کے حوالے سے اپنے تخلیقی موقف کا اظہار بالکل واضح طور پر کر دیا ہے۔ لیکن ترسیل قدر و فکر کی اس ہنر مندی کی داد دیجئے کہ حرام جادی کون ہے؟ یہ راز کہانی کے اختتام پر ظاہر ہوا۔ اس کی وجہ بیانیہ کی غیر معمولی تکنیک ہے جو قاری کو اپنے انداز بیان کی سحر طرازیوں میں گرفتار رکھتی ہے۔

چنانچہ تجسس و تحیر کی ایک تخلیقی فضا ابتدا ہی سے دیکھنے کو ملتی ہے کہ قاری کہانی کی پہلی ہی سطر سے اس تعاقب میں لگا رہتا ہے کہ آخر حرام جادی کون ہے؟ اگر یہ عقدہ کہانی کے ابتدائی یا وسطی حصے میں ہی حل ہو جاتا تو پھر کہانی اپنی تمام تر ناکامیوں کے ساتھ وہیں پر ختم ہو جاتی اور کہانی کا بقیہ حصہ محض بے جا طوالتِ بیان کے سوا کچھ نہ ہوتا۔

اب ان امور کی محاکماتی تفصیل سنیے۔ ایملی کو شیخ صدر علی کے گھر پہنچنے میں دیر ہوئی۔ اس کی وجہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے اس کی ذہنی ہیجان انگیزیاں اور اس کی خدمات کے تئیں قصبہ کے لوگوں کا رد و قبول کا ذہنی رویہ۔ ایک جانب فرض شناسی اور خدمت گزاری کا جذبہ اور دوسری جانب اس کے جذبات کے تئیں لوگوں کی ان دیکھی۔ لیکن اس فکری کشمکش میں فرض شناسی کا ہی جذبہ عود کر آیا۔ لیکن شیخ صدر علی کے گھر والوں کو اتنا صبر و تحمل کہاں۔ مڈوائف ایملی وقت پر نہ آئی بلا سے نہ آئی۔ !Option تو ان کے سامنے تھا ہی۔ جس کو وہ ایک زمانے سے گلے سے لگائے بیٹھے تھے۔ چنانچہ دائی آئی اور سارے کام انجام پا گئے۔ اور جب ایملی پہنچی تو تیل سے جلی بھنی دائی کی زبانی اس کو حرام جادی نام کی گالی تحفے میں ملی۔ بہ ظاہر تو کہانی ایملی کی جد و جہد کی ناکامی پر ختم ہوتی نظر آتی ہے۔ لیکن بہ باطن اس میں حرکت و عمل کا وہ تصور کارفرما ہے جس کی رو سے معاشرے میں صحت مند اور مثبت تبدیلیاں لانے کے لیے فکری استقامت از حد ضروری ہے۔ عسکری کہنا یہ چاہتے ہیں کہ انقلاب آفریں تبدیلیاں پیدا کرنے کی سمت ایملی کی کوششوں کی یہ پہلی منزل تھی جو ناکامی کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ لیکن ناکامی کی اس منزل میں مایوسی اور حوصلہ شکنی کا شکار نہیں ہونا چاہیے بلکہ مسلسل نامساعد حالات سے جوجھتے رہنے کے بعد ہی عزائم و حوصلے پروان چڑھتے ہیں۔ یہ محض Lofty Ideas نہیں ہیں بلکہ ان میں ایک بامقصد اور بامعنی زندگی گزارنے کے راز پوشیدہ ہیں۔ اس لحاظ سے کہانی کا یہ فکری پہلو بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ جس کی رو سے فنکار کی دردمندیاں اور فکر مندیاں ہی اس کی تخلیقی افادیت و انفرادیت کی ضامن بنتی ہیں۔ پوری کہانی

میں اندرونی دلدوزی (Pathos) کی تخلیقی فنکاری اوج کمال پر نظر آتی ہے۔ جو قصے اور ماجرا سازی کی سطح پر انسانی سماج کی فرسودہ رسوم ورواج کی نوحہ خوانی کرتی ہے۔ لہٰذا یہ کہانی معاشرے کا ایک المیہ ڈرامہ ہے۔ اور یہی اس کہانی کا حسن ہے اور اس کی جمالیات بھی!

اس کہانی میں صرف ایک مرکزی کردار ایملی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ واقعات اسی کے گرد گھومتے ہیں۔ گو کہ بنیادی تھیم فنکار کے وہ افکار وخیالات ہیں جن کو اُجاگر کرنا ہی تخلیق فن کا بنیادی مقصد ہے۔ لیکن کہانی کار نے ایملی کو اس کہانی میں ترسیل فکر وخیال کے لیے Focus Point بنایا ہے۔ اگر کہانی کار ایسا نہ کرتا تو پھر ان تمام نفسیاتی پیچیدگیوں اور ذہنی کشمکشوں کی ترسیل فن کی سطح پر نہ ہو پاتی جن کی عکس ریزی سے کہانی میں اثر پذیری کی غیر معمولی قوت وصلاحیت پیدا ہوئی ہے۔ ایملی اس کہانی میں ایک نائی کردار کی صورت میں ابھرتی ہے جس کی شخصیت میں اس کی فکری معرکہ آرائیوں کے عناصر ہمہ وقت متحرک رہتے ہیں۔ اور اسی راستے سے عسکری کی فنکاری Accountability کی صورت میں بھی ظاہر ہوتی ہے۔

تخلیقی فنکاری کے لیے یہ ایک بڑی سچائی ہے کہ تخلیقی عمل محض تفنن طبع کا ذریعہ نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ یہ ایک سنجیدہ علمی وادبی سرگرمی ہے جس کا کام فکر انسانی کو متحرک ومہمیز کرنا ہے!

اس کہانی میں عسکری کے مشاہدے کی آنچ بھی تیز نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جزئیات کے فنکارانہ بیان میں اثر انگیزی اور اثر پذیری کی قوت وصلاحیت کا حد درجہ احساس ہوتا ہے۔

(۱)۔'' ہر گھنٹہ، ہر گھڑی اسے کوہ ندا کی آواز پر لبیک کہنے کے لیے تیار رہنا پڑتا تھا۔ اور بچے تھے کہ ایسی تیزی سے چلے آ رہے تھے جیسے پہاڑی ندی میں لڑھکتے ہوئے پتھر......غرضکہ بچے چلے آ رہے تھے۔ کالے بچے، پیلے بچے، پر کچے مرغ کی طرح سرخ بچے، اور کبھی گورے بچے، دبلے بچے، پتلے بچے، ہڈیوں کا ڈھانچہ یا بعض موٹے تازے بچے۔ مڑے ہوئے بالوں والے، چپٹی ناک والے چھچھوندر کی طرح گلگلے، لکڑی جیسے سخت، ہر رنگ اور ہر قسم کے بچے''۔

(۲)۔'' نالیاں تو ٹھیک سڑکوں کے بیچوں بیچ بہتی تھیں۔ جن کی سیاہی کسی گنوارن کے بہے ہوئے کاجل کی طرح سڑک کا کافی حصہ غصب کیے رہتی تھی''۔

ان دونوں اقتباسات سے فنکار کی حس لطیف اور طنز ومزاح کی ملی جلی کیفیتوں کا احساس

ہوتا ہے جو اس کی زبردست قوت مشاہدہ کا نتیجہ ہے۔ مزید یہ کہ اس قسم کے مکالموں کے توسط سے ہی تخلیقی فنکاری دلکشی اور دلچسپی کے ایک نئے آفاق کو چھوتی ہے۔

اس کہانی کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایئے کہ ممتاز شیریں نے ناول اور افسانے میں تکنیک کے تنوع پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے

> ''اردو کے اچھے افسانوں میں سے یونہی چن لیجیے۔ آنندی (غلام عباس) حرام جادی (محمد حسن عسکری)، ہماری گلی (احمد علی)، بالکونی (کرشن چندر)، اور شکوہ شکایت (پریم چند)''۔

اتنا ہی نہیں ''نقوش'' کے افسانہ نمبر کے مرتبین (کرشن چندر، غلام عباس، احمد ندیم قاسمی، وقار عظیم، عبادت بریلوی، سید احتشام حسین اور محمد حسن عسکری) کو بھی اس کی تخلیقی انفرادیت کا بخوبی اندازہ تھا جس کے پیش نظر ہی یہ کہانی مذکورہ نمبر میں شامل کی گئی۔ محمد حسن عسکری نے خود اپنی مرتب کردہ کتاب ''بہترین افسانے'' (۱۹۴۳ء) میں بھی اس کہانی کو شامل کیا ہے۔

ظاہر ہے کہ انتخاب کا معاملہ بڑا ہی پیچیدہ اور نازک ہوتا ہے۔ اس میں انتخاب کنندہ کی اپنی ذاتی پسند و ناپسند کا بھی دخل ہوتا ہے۔ جس کی جانب ''نقوش'' کے مدیر محمد طفیل نے بھی اشارہ کیا ہے کہ انتخاب میں اپنی اپنی پسند کا معاملہ بھی درپیش رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں ممتاز شیریں کے سامنے کرشن چندر کی بہترین کہانی ''بالکونی'' ہے، وہیں ''نقوش'' کے افسانہ نمبر کے مرتبین کی نظر میں ''زندگی کے موڑ پر'' کرشن چندر کی بہترین کہانی ٹھہری۔ جبکہ عسکری نے اپنی کتاب میں کرشن چندر کی کہانی ''جہیل سے پہلے جہیل کے بعد'' کو شامل کیا ہے۔ یہی حال منشی پریم چند کے ساتھ ہے۔ ممتاز شیریں نے ''شکوہ شکایت'' کو بہترین کہانی قرار دیا ہے۔ جبکہ نقوش کے افسانہ نمبر میں ان کی بہترین کہانی ''کفن'' قرار دی گئی۔ یہ چند مثالیں مشتے نمونے از خروارے ہیں۔ عرض یہ کرنا ہے کہ یہ کوئی ضروری نہیں ہے کہ انتخاب کنندہ کے وضع کردہ معیار و اقدار کا پیمانہ سبھوں کے لیے قابل قبول ہو۔ البتہ بعض تخلیقی فن پارے ایسے ہوتے ہیں جن میں قبول عام کی بے پناہ صلاحیت ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ غلام عباس کی ''آنندی'' اور عسکری کی ''حرام جادی'' کا تعلق انہی میں سے ہے!

(سہ ماہی ''مباحثہ'' پٹنہ، شمارہ۔۳۱، جنوری تا مارچ ۲۰۰۹ء)

5

پھسلن

''پھسلن'' محمد حسن عسکری کا دوسرا افسانہ ہے۔ جو ۱۹ فروری ۱۹۴۰ء کا تحریر کردہ ہے اور ''نیا ادب'' کے اپریل ۱۹۴۱ء کے شمارہ میں شائع ہوا۔ اس کا موضوع ہم جنس پسندی (Homo Sexua lity) ہے۔ اس لحاظ سے افسانے کے بنیادی تخلیقی رجحان میں فنکار کی پراگندہ خیالی اور اس کی ذہنی کج رویوں کی گونج صاف طور سنائی پڑتی ہے۔ جس کے نتیجے میں زندگی کے صحت مند تقاضوں سے اجتناب اور فکر کی بے راہ روی اور بے ستی جیسے تخلیقی رویے کا شدت کے ساتھ احساس ہوتا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر عسکری نے مذکورہ افسانے کی تخلیق میں موضوع کے اس انتخاب کو کیوں پیش نظر رکھا؟ کیا عسکری فحش پسند تھے یا پھر اس قسم کی چونکانے والی تحریروں کے وسیلے سے سستی شہرت و مقبولیت کے خواہاں تھے؟

قبل اس کے کہ اس نکتہ پر گفتگو کی جائے، ضروری سمجھتا ہوں کہ ''جزیرے'' کے اختتامیہ سے اُس اقتباس کو یہاں نقل کروں۔ جس میں زیر گفتگو افسانہ کے موضوع اور اس کے تخلیقی محرکات پر روشنی ڈالی گئی۔

> ''گندی سے گندی بات اچھے سے اچھا ادب بن سکتی ہے۔ مگر جنسیت سے مغلوب ہو کر بڑا ادب نہیں پیدا کیا جا سکتا۔ کیونکہ بڑے ادب کی پیدائش کے لئے ہر قسم کا نسائی اور مجہول انفعال ایک رکاوٹ ہے اور خصوصاً جنسی جذبے کے سامنے انفعال۔ میں نے جنسی جذبے کی مدافعت کرنے کی کوشش تو ضرور کی ہے۔ مگر کئی دفعہ میں اس سے دب گیا ہوں اور اس پسپائی میں مقبولیت حاصل کرنے کی خواہش کا بھی تھوڑا سا دخل تھا۔ ''پھسلن'' کی تہہ میں اس قسم کی کوئی پسپائی یا خواہش نہیں تھی۔ یہ افسانہ میں نے اس زمانے میں لکھا ہے جب میں زولا کو بہت بڑا مصنف سمجھتا تھا اور غیر مشروط حقیقت نگاری، خارجیت اور معروضیت میرا مطمح نظر تھیں۔ اور نہ میں نے اسے فوراً مقبول ہو جانے کی تمنا میں لکھا تھا۔''

اس اقتباس سے جو نتائج برآمد ہوتے ہیں وہ اس طرح ہیں:

(۱) ''گندی سے گندی بات اچھے سے اچھا ادب بن سکتی ہے''۔ جبکہ واقعہ یہ ہے کہ پھسلن ادب اور آرٹ کا ایک بڑا تخلیقی نمونہ نہ بن سکا۔

(۲) ''جنسیت سے مغلوب ہو کر بڑا ادب نہیں پیدا کیا جا سکتا''۔ لیکن ''پھسلن'' کی تخلیق جنسیت سے مغلوب ہو کر ہی کی گئی۔

(۳) ''میں نے جنسی جذبے کی مدافعت کرنے کی کوشش تو ضرور کی ہے۔ مگر کئی دفعہ میں اس سے دب گیا ہوں۔ اور اس پسپائی یا خواہش کا بھی تھوڑا سا دخل تھا۔ مگر پھسلن کی تہہ میں اس قسم کی کوئی پسپائی میں مقبولیت حاصل کرنے کی خواہش نہیں تھی۔'' حالانکہ مذکورہ افسانے میں جنسی جذبے کی مدافعت کرنے کی حد درجہ کوشش کی گئی اور اس سے وہ دب بھی گئے۔ نتیجتاً اس پسپائی میں ان کی شہرت و مقبولیت کی خواہش کا بھی شدید احساس ہوتا ہے۔

(۴) ''یہ افسانہ میں نے اُس زمانے میں لکھا ہے جب میں زولا کو بہت بڑا مصنف سمجھتا تھا۔ اور غیر مشروط حقیقت نگاری، خارجیت اور معروضیت میرا مطمح نظر تھیں اور نہ میں نے اسے فوراً مقبول ہو جانے کی تمنا میں لکھا تھا''۔ پھسلن کی تخلیقی فکر میں غیر مشروط حقیقت نگاری، خارجیت اور معروضیت کے عناصر سرگرم و متحرک نظر آتے ہیں۔ فوری مقبولیت کی تمنا تھی یا نہیں یہ ایک الگ معاملہ ہے۔

ان متضاد و متصادم دعووں کے پیش نظر دیکھنا یہ ہے کہ عسکری کی یہ تخلیقی کارکردگی فکر و فن کی کون سی راہ استوار کرتی ہے۔ افسانے کے بالاستیعاب مطالعہ سے مزید چند نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ وہ بھی ملاحظہ فرمالیجیے۔

(۱) پھسلن کا فنکار گا لزوردی کی طرح جنسی جذبات کی کیچڑ میں لوٹتا ہوا نظر آتا ہے۔

(۲) افسانہ ''پھسلن'' میں بڑے ادب بننے کی قوت و صلاحیت مفقود نظر آتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عسکری نے فکر کے اُن آفاقی پہلوؤں کو پیش نظر نہیں رکھا جو فن کی Vitality کے ضامن ہوتے ہیں۔

(۳) غیر مشروط حقیقت نگاری، خارجیت اور معروضیت کے توسط سے ہم جنس

پسندی کے تخلیقی رجحان کو Sublime کر کے پیش کرنے کی فنکارانہ ہنرمندی
سرے سے غائب نظر آتی ہے۔

زیر بحث افسانہ کی تعبیر و تنقید کے حوالے سے سطور بالا میں جو معروضات پیش کی گئی ہیں ان کی توضیح و توجیہ کے سلسلے میں چند تشریحات و تاویلات پیش خدمت ہیں۔

افسانے کی بُنت (Texture) میں جمیل اور نذرو کے درمیان کے تعلقات کو جس انداز سے پیش کیا گیا ہے وہ غیر مشروط حقیقت نگاری اور خارجیت کا سن و عن تخلیقی اظہار ہے۔ یہ فکر و فن کی ایک عجیب مضحک صورت حال ہے کہ ''پھسلن'' کے دو مرکزی کردار جمیل اور نذرو کی ذہنی نیز جنسی کیفیات کے جس پہلو کو عسکری نے اپنے تخلیقی اظہار کا نشانہ بنایا وہ حد درجہ Diluted اور مذموم ہے۔ کیونکہ افسانہ پڑھنے کے بعد فنکار کی جنس زدگی کے قبیح ذہنی رویے سے گھن محسوس ہوتی ہے۔ حالانکہ افسانہ کے بیانیہ میں بالواسطہ اور بالواسطہ طرز اظہار کی دونوں ہی تکنیک کو برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن چونکہ بیان کنندہ خود فنکار ہے جو کہانی کے بین السطور میں فکر و فن کے تخلیقی تحفظات کے ساتھ ہر جگہ سرگرم و متحرک نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فنکار اپنے موضوع کے تئیں ایماندار تو نظر آتا ہے، لیکن اس کی ایمانداری زیر گفتگو افسانہ کے حوالے سے اس کی فنکاری پر سوالیہ نشان لگاتی نظر آتی ہے۔ کیونکہ فرانسیسی ہیئت پسندوں اور لایعنیت نوازوں کے زیر اثر کبھی کبھی عسکری کی تحریریں بے راہ روی کی انتہائی منزل پر نظر آتی ہیں۔ بہ قول ریاض صدیقی ''۷ءہ سے پہلے عسکری کی تحریروں میں جنسی بے راہ روی اور جنسی حسیت کا میلان نمایاں تھا۔ (بالخصوص افسانوں میں)''، چنانچہ ''پھسلن'' اسی جنسی بے راہ روی اور جنسی حسیت کا نتیجہ ہے۔ جس میں موضوع کے پیش نظر فنکار کا Thematic approach برہنہ گفتاری کے فنی نمونہ کی صورت میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ مطلب یہ کہ افسانہ کا تھیم جنسی اشتعال انگیزی ہے جو ہم جنس پسندی کے ایک پہلو کی صورت میں فکر و فن کی ایک قبیح تصویر پیش کرتا ہے۔

افسانہ کی زیریں لہروں میں فنکار کا جو ممکنہ فکر و فلسفہ کارفرما رہا ہے اُس کی جانب بھی اشارہ کرنا ضروری سمجھتا ہوں تاکہ اس کے تخلیقی جواز کے راز بھی آپ پر کسی حد تک منکشف ہو سکیں۔

انسانی وجود خیر و شر کا مجموعۂ اضداد ہے۔ اس کے داخل میں یہ دونوں چیزیں ایک دوسرے سے نبرد آزما رہتی ہیں۔ کبھی خیر کی مکمل فتح یابی شر پر ہوتی ہے اور کبھی شر اپنی تمام تر فتنہ سامانیوں کے ساتھ اس کے حواس پر چھا جاتا ہے۔ سخت ترین مجاہدہ اور مجادلہ ان فتنہ سامانیوں کو اپنے زیر اثر کر لیتے ہیں۔ لیکن یہ

ایک استثنائی صورت حال ہے عمومی صورت حال تو یہ ہے کہ انسانی وجود جنس و نفس کی شرانگیزیوں کی آماجگاہ ہوتا ہے۔ بعض لوگوں کے ہاں اس کا براہ راست اظہار ہو جاتا ہے اور بعض سماجی، تہذیبی اور اخلاقی بندشوں کے پیش نظر اس کی پردہ پوشی کرتے رہتے ہیں۔ گویا اس عمل میں ان کی ملمع کاریاں اور مصلحت پسندیاں سرگرم و متحرک رہتی ہیں۔ چونکہ عسکری کی علمی و ادبی سرگرمیوں کا ابتدائی زمانہ ان کے ذہن و دماغ کے باغیانہ تیور سے عبارت تھا۔ لہٰذا ان کے نزدیک اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہ تھی کہ باطن کی نفسی ہیجان انگیزیوں کا براہ راست تخلیقی اظہار کر دیا جائے۔ لیکن اس کا نقصان یہ ہوا کہ افسانہ سے آرٹ کا حسن ہی غائب ہو گیا۔ مزید یہ کہ ان کی ذہنی اور فکری نشو و نما کا ابتدائی زمانہ فرانسیسی ہیئت پسندوں اور لایعنیت نوازوں کے افکار سے بھی عبارت تھا۔ لہٰذا عسکری کے تخلیقی ذہن نے غیر مشروط حقیقت نگاری اور خارجیت جیسے فکری رویے کو شدت کے ساتھ قبول کیا۔ بالخصوص فرد کی داخلی ہیجان انگیزیوں اور فتنہ سامانیوں کے من و عن تخلیقی اظہار کو عسکری نے اس لئے ضروری سمجھا کہ اس کے وسیلے سے ذات کی فکری کج رویاں اپنے تمام تر مضمرات و اثرات کے ساتھ نمایاں ہو سکیں۔ میرا خیال ہے کہ یہی اس افسانے کا تخلیقی جواز ہے۔ لیکن اس کا نقصان یہ ہوا کہ افسانہ جو تصور و تخیل کے وسیلے سے حقیقتوں کے تخلیقی اظہار کا نام ہے ــــ عسکری کی برہنہ گفتاری نے اسے کوسوں دور لے جا کر کھڑا کر دیا۔

مطلب یہ کہ تصور و تخیل کی ایک ایسی رنگ آمیزی جس سے جذبات مشتعل نہ ہوں بلکہ ترسیل فکر و خیال میں سنجیدگی و متانت کی راہیں ہموار ہوتی نظر آئیں۔ یہی آرٹ کا حسن ہے اور اسی میں بڑے ادب بننے کی قوت و صلاحیت کے راز بھی مضمر ہیں۔ اس کے برخلاف ذیل کے اس اقتباس میں جذبہ و خیال کی برہنگی ملاحظہ فرمایئے:

> ''نذرو اپنی کہنی کے سہارے اٹھا، اور اس کا ہاتھ جمیل کے پلنگ کی پٹی پر آ گیا۔ اس نے مسکرا کر کہا! ''لاؤ ٹانگیں دبادوں جمیل میاں'' ۔ ''کیوں کیا میں تھکا ہوں' نذرو کا ہاتھ اس کی ٹانگ کے قریب آ گیا' نا ویسے ہی'' ۔ ''ہونہہ'' ! جمیل نے جھینپتے ہوئے کہا۔ لیکن جب نذرو کا ہاتھ اس کی ران پر پہنچ گیا تو اس نے کوئی اعتراض کیا بھی نہیں۔ اور چپ لیٹا رہا۔
>
> ہاتھ ران پر آہستہ آہستہ چلنے لگا۔ جمیل کی ٹانگوں پر چیونٹیاں سی رینگتی ہوئی معلوم ہوئیں۔ اور نذرو کی انگلیوں کے ساتھ ساتھ اس کا خون بھی چلنے لگا۔ جب

انگلیاں زیادہ سریع الحس حصوں پر پہنچیں تو اُس کے گدگدی ہونے لگی۔ اور
اس نے نذرو کا ہاتھ ہلکے سے پکڑ کر، بغیر اسے ہٹانے کی کوشش کے ''اے'' کہا
مگر ہاتھ اُسی طرح چلتا رہا''۔

محسوس ہوا ہوگا کہ بیانیہ کی بالواسطہ تکنیک کو برتنے کے باوجود چونکہ تصور و تخیل اور خیال کی سنجیدگی و شائستگی میں لطافت و نزاکت کی بے حد کمی ہے اس لئے جمیل کے جذبہ و احساس کا فنکارانہ اظہار سلائم نہ ہو کر Dilute ہو گیا ہے۔ اگر عسکری کے طرز اظہار میں Raised above the ordinary Level کا کلیہ پیش نظر ہوتا اور جمیل کی ذہنی کیفیات میں سنجیدگی و شائستگی کی سطح پر تصور و تخیل کی فنکارانہ رنگ آمیزی ہوتی تو شاید جذبہ و احساس کے اظہار میں عریاں پسندی کے عناصر نہ بکھرے ہوتے۔ لیکن چونکہ زیر بحث افسانہ کی راہ میں عسکری کی غیر مشروط حقیقت نگاری کی تخلیقی فکر حائل تھی، لہذا جذبہ و احساس کے بے کم و کاست اظہار کو انہوں نے ضروری سمجھا اور جمیل کی ذہنی اور جنسی کیفیات کے فنکارانہ اظہار میں سنجیدگی و متانت کو ایک دھوکا تصور کیا۔ چنانچہ عسکری کے اس باغیانہ تخلیقی تیور نے ''پھسلن'' کو Erotic Writing کے دائرے میں لاکر کھڑا کر دیا۔ آپ جانتے ہیں کہ Erotic impulses کو سنجیدہ ادب اور آرٹ کا درجہ عطا کرنا کتنا دشوار گزار تخلیقی عمل ہے۔ اردو افسانہ نگاری میں صرف منٹو نے اس کارنامہ کو بہ خوبی انجام دیا۔ جبکہ آرٹ کے بہترین تخلیقی نمونہ کے لئے فکر و فن کے اس بنیادی تقاضے کو ملحوظ رکھنا از حد ضروری ہے۔

''پھسلن'' کے دو مرکزی کردار جمیل اور نذرو میں سے نذرو کی شخصیت اور وضع قطع میں زنانہ پن کے جو اوصاف دکھائی پڑتے ہیں اس کی وجہ افسانے کا موضوع ہے جو جنس و نفس کے ایک غیر فطری میلان کو اُجاگر کرتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ نذرو حد درجہ نفس شناس تھا۔ چنانچہ اس کی نفس شناسی جمیل کی ذہنی کیفیات کو بہ آسانی اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ مزید یہ کہ جمیل کی نفسانی اور جنسی خواہشیں اپنی فطری صورت میں نمو پذیری کے عمل سے گزر رہی تھیں۔ کیونکہ ابھی تو وہ نویں جماعت کا طالب علم تھا۔ جنس کے غیر فطری میلان کا اس کی فطرت میں بیٹھنا ایک خلاف امر واقعہ ہے۔ بالخصوص ایک مہذب سماج میں۔ جس کی فضا آفرینی افسانے میں کی گئی ہے۔ لیکن عسکری نے جمیل کے جنسی میلان میں ہیجان انگیزیوں کی رنگ آمیزی اپنے تخلیقی کینوس پر کچھ اس انداز سے کی کہ اس میں جنسی انفعالیت اور بے راہ روی کا رنگ نمایاں ہو گیا۔

''بعض بعض دن تو جب وہ دوپہر کی گرمی اور خاموشی میں بے چینی سے اکیلا
کروٹیں بدلتا ہوتا، اور کہیں ساتویں کلاس والا مظہر آ نکلتا تو اس کا دل تیزی سے
حرکت کرنے لگتا۔ اپنی قمیض کے دامن کو ہاتھوں سے ٹانگوں کے قریب تھامتے
ہوئے وہ مظہر کو کسی بہانے سے کونے کی طرف لے جاتا اور اس کا کندھا پکڑ کر
ہچکچاتے ہوئے جلدی سے اس کے گال پر اپنے ہونٹ رکھ دیتا اور پھر فوراً پیچھے
ہٹا لیتا۔ گال، ٹھنڈا، چکنا اور پھیکا سا ہوتا، مگر اسے محسوس ہوتا کہ اسکی بے چینی
یکلخت مدھم پڑ گئی۔''

جی ہاں مظہر کے گال پر اپنے ہونٹ رکھ دینے سے جمیل کی جنسی بے چینی یکلخت مدھم پڑ گئی۔
عرض یہ کرنا ہے کہ جنس و نفس کے حوالے سے جمیل کی اس ذہنی کیفیت کی عکس ریزی اگر عسکری نہ کرتے تو پھر نذرو کے کردار کی معنویت ہی باقی نہ رہتی۔ کیونکہ جمیل کی جنسی انفعالیت (Passiveness) ہی وہ بنیادی Tool ہے جو نذرو کو اکساتا رہتا ہے اور ساتھ ہی جمیل کے اندر دبی دبی چنگاری کو دعوتِ شعلگی دینے کا کام بھی کرتا ہے۔ میں نے کہا ہے کہ نذرو حد درجہ نبض شناس اور نظر شناس تھا۔ لہذا ہم جنس پسندی کے میلان کو Activate کرنے کے لئے نذرو کی نظر شناسی کو استعمال کر کے عسکری نے تخلیق کے فکری آمیزہ کی مادی توجیہہ پسندی کی راہ کو ہموار کرتے ہوئے فکر و فن کی ایک مضحک صورت حال ہمارے سامنے پیش کر دیا جس میں ان کی عریاں پسندی اور بیانیہ کا Nakedness اپنے اوج کمال پر نظر آتا ہے! اگر عسکری تذکیر و تانیث کی آویزشوں (Gender Conflicts) کو پیش نظر رکھتے ہوئے جنس کے فطری میلان اور اس کی فتنہ سامانیوں کا تخلیقی نمونہ پیش کرتے تو شاید اس افسانے کے توسط سے عسکری کے آرٹ کی کوئی دوسری ہی صورت ہمارے سامنے ہوتی۔ لہذا عسکری کا یہ تخلیقی موقف کہ ''گندی سے گندی بات اچھے سے اچھا ادب بن سکتی ہے''۔ میرا خیال ہے کہ کم از کم اس کا اطلاق ''پھسلن'' جیسے افسانہ پر نہیں کیا جا سکتا۔

اردو تنقید کی قلمرو میں عسکری کی تحریروں کی قطعیت پسندی کی حکمرانی اظہر من الشمس ہے۔ خواہ وہ تحریریں مغربی افکار و خیالات کے حوالے سے ہوں یا مشرقی روایات و اقدار کی عظمتوں کے اعتراف و اقرار سے ماخوذ ہوں، دونوں ہی صورتوں میں ان کی فکری شدت پسندی اور قطعیت پسندی اپنی انتہا پر نظر آتی ہے۔
حالانکہ مغرب کے حوالے سے مشرق کی بازیافت کے سلسلے میں عسکری کے افکار قابل قدر اور

لائق اعتنا ہیں۔ اس سے قطع نظر عرض کرنا ہے کہ عسکری اپنے اس متذکرہ بنیادی ذہنی اور فکری رجحان کے تخلیقی اظہار سے کیسے چوکتے۔ چنانچہ افسانہ ''پھسلن'' ان کی اسی قطعیت پسندی کا اشاریہ ہے۔ جس میں جمیل کے جنسی جذبے کی تحلیل نفسی (Psycho analysis) کرتے وقت اپنے علمی وادبی رعب و دبدبے و بروے کار لاتے ہوئے منفی فکر و سوچ کا تخلیقی مظاہرہ کچھ اس انداز سے کیا کہ یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ معاشرہ کا ہر نوجوان اسی قسم کی ذہنی غلاظتوں کے دلدل میں پھنسا ہوا ہے۔ فکر و تجزیہ کے اس یک رُخے پن سے ایک قسم کی مغالطہ آمیز صورت حال پیدا ہوتی نظر آتی ہے۔

حالانکہ یہ سوچ کا ایک ممکنہ پہلو ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن زیر بحث افسانہ میں جنس و نفس کے جس منظرنامے کو دکھانے کی کوشش کی گئی ہے وہ تہذیب و اخلاق کی مجموعی اور عمومی صورت حال ہر گز نہیں ہو سکتی۔ البتہ اس کا اطلاق جزوی طور پر کیا جا سکتا ہے۔ ممکن ہے کہ عسکری نے تہذیب و اخلاق کے اسی جزوی منظرنامے کو تخلیق فن کا حصہ بنا کر اس میں اپنی فکری شدت پسندی کا رنگ بھر دیا۔

افسانے کا اختتام جمیل کے اس دو لفظ 'ابے ہٹ' پر ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس اختتامی دو لفظ میں بھی نہ تو تحیر آفرینی کی کوئی فضا ہے اور نہ ہی ڈرامائی بلکہ یہ دو لفظ تو نتیجہ ہے نذرو کی اُس شوق فرمائی کا جو وہ جمیل کے ساتھ کر رہا تھا۔ اس کی معنویت اگر ہے تو صرف اتنی ہی کہ یہ جمیل کے غیر ارادی احتجاج کو ظاہر کرتا ہے۔ جس میں اُس کی لذت کوشیاں، کیف و سرور کی آرزومندیوں سے لبریز محسوس ہوتی ہیں۔

گذشتہ سطور میں آرٹ کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی تھی ممکن ہے کہ آپ کے ذہن میں یہ سوال اٹھتا ہو کہ آرٹ کیا ہے؟ اس کا حُسن کیا ہے؟ اس سلسلے میں چند باتیں سنتے چلیے!

تخلیقی عمل کے لمحے گریز پا ہوتے ہیں۔ یوں سمجھئے کہ تصورات و تخیلات کا ایک ہجوم سا اُمڈا چلا آتا ہے۔ بعض گرفت میں آتے ہیں اور بعض نہیں۔ جو آ جاتے ہیں غنیمت جان کو فنکار اُن کو اپنے دامن فن میں سمیٹ لیتا ہے۔ مگر یہ لمحے ہوتے ہیں بڑے دلچسپ اور نادر الوجود۔ آرٹ کے فلسفیوں نے اُن لمحوں کو انسانیت کی معراج قرار دیا ہے۔ کیونکہ ان لمحوں میں فنکاروں کو ایک کائناتی تخلیقی عمل کی ہوا لگ جاتی ہے۔ اُس کا ایک اچٹتا سا جلوہ گرفت میں آ جاتا ہے۔

لہٰذا، اُنہی لمحوں کے تجربوں، مشاہدوں اور ماجروں کو تمام و کمال ضبط کر لینا اور کسی وسیلے میں سے ڈھال لینا آرٹ ہے!

اس میں دو اہم باتیں ہیں!

(۱) آرٹ کی یہ جلوہ گری انسانیت کی معراج ہوتی ہے۔

(۲) اس میں ایک قسم کے کائناتی تخلیقی عمل (Cosmic Creative Process) کی ہوا لگ جاتی ہے۔

مطلب یہ کہ محبوب کی سراپا نگاری ہو یا پھر سماج میں رونما ہونے والے حادثات کی واقعہ نگاری، فکر و فن کا تخلیقی سانچہ جزو میں کل کا متقاضی ہوتا ہے۔ محبوب کی خارجی پیکر تراشی یا واقعات کی ہو بہو ترجمانی فنکاری ہرگز نہیں ہو سکتی۔ فنون لطیفہ کی زبان میں فنکاری اس تخلیقی عمل کو کہتے ہیں جس میں حقیقتوں کو فکر و فن کے مجازی منظر نامہ پر پیش کیا جاتا ہے۔ جس میں تصورات و تخیلات کی ایک دنیا آباد ہوتی نظر آتی ہے۔ یوں سمجھئے کہ فنکار کی قوت تخیل ایک رواں دواں اور سیال تخلیقی سانچہ تشکیل کرتی ہے۔ فنکارانہ Totality اسی کو کہتے ہیں۔ یہ ایک ایسا نادر لمحہ ہوتا ہے جس میں واقعی تجربے، مشاہدے اور ماجرے بہ تمام و کمال فنکار کے دامنِ فن میں سمٹ آتے ہیں۔ یہی وہ کائناتی تخلیقی عمل ہے جس کی ایک اچٹتی سی ہوا فنکار کو لگ جاتی ہے۔ اگر یہ اچٹتی سی ہوا بھی نہ لگے تو پھر آپ آرٹ کی حشر سامانیوں کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔

غرض یہ کرنا ہے کہ ''پھسلن'' کے فنکار کو اس کائناتی تخلیقی عمل کی ایک اچٹتی سی ہوا بھی نہ لگ سکی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آرٹ خارجیت کے دائرے میں محبوس ہو کر فن لطیف (Fine Art) سے دور کھڑا نظر آتا ہے۔ جبکہ ''چائے کی پیالی'' اور ''حرام جادی'' میں فنکار کے لطیف حسیاتی عناصر حد درجہ سرگرم و متحرک نظر آتے ہیں۔ ان میں فنکار کا تصور و تخیل فن کا ایک مجازی منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ جو ذہن و فکر کی پیچیدگیوں کا حقیقی فنکارانہ اظہار ہوتے ہوئے بھی، جذبہ و خیال کی ایک تصوراتی دنیا آباد کرتا ہے۔ یہی وہ فنکار کی غیر معمولی قوت تصور و تخیل ہے جس میں آرٹ کی کامیابی کے راز مضمر ہیں!

(''ذہن جدید'' نئی دہلی، شمارہ ۵۲، ستمبر ۲۰۰۸ء تا فروری ۲۰۰۹ء)

6

پرمیشر سنگھ

پرمیشر سنگھ، احمد ندیم قاسمی کا افسانوی مجموعہ ''بازارِ حیات'' کا ایک نمائندہ افسانہ ہے۔ اس افسانے میں فکر و سوچ کی سطح پر پرمیشر سنگھ کو ایک حاشیائی کردار کی صورت میں پیش کیا گیا ہے!

تقسیم کے سانحہ اور فسادات کے پس منظر میں لکھے گئے اس افسانے میں انسانی دردمندیاں اور ہمدردیاں فکر و فن کی سطح پر اپنے اوجِ کمال پر نظر آتی ہیں۔

آپ جانتے ہیں کہ تقسیم کا سب سے زیادہ اثر غیر منقسم صوبۂ پنجاب پر پڑا۔ مسلمانوں اور سکھوں کی پوری کی پوری آبادی سرحد کے اس پار اور اس پار منتقل ہو گئی۔ خونریزیوں کی جو خوفناک داستان پڑھنے کو ملتی ہے اس سے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اس حوالے سے کرشن چندر کا ''پشاور ایکسپریس'' تو ایک شاہکار ہے۔ دونوں فرقوں کے درمیان نفرتوں کا زخم اتنا گہرا ہو چکا تھا کہ اس کے مندمل ہونے کی کوئی صورت نظر نہیں آ رہی تھی! برصغیر ہند و پاک کے تخلیقی فنکاروں نے اس تشویشناک اور ہولناک صورتحال کو شدت کے ساتھ محسوس کیا! قاسمی اس تہذیبی، سیاسی اور سماجی بکھراؤ کے دوراہے پر کھڑے تھے اور تمام واقعات و حالات کے چشم دید گواہ تھے۔

ایسے میں انہوں نے ایک آئیڈیل اور دردمند کردار پرمیشر سنگھ کو پیش کر کے اپنی ایماندارانہ اور ذمہ دارانہ تخلیقی جوابدہی کا ثبوت پیش کیا۔ زہر آلود فضا کو ہموار کرنے کی جانب قاسمی کی اس تخلیقی کاوش کے اثرات کس حد تک مرتب ہوئے، اس کے لئے ہمیں اپنی فکری اور ذہنی توفیق کے Quantum کو پرکھنا اور جائزہ لینا ہوگا۔ جس کا یہاں موقع نہیں۔

عرض یہ کرنا ہے کہ قاسمی نے اپنے اس سکھ کردار کو آپ کے فکر و شعور کے اوپر تھوپا نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لئے!

اب یہ دیکھئے کہ سرحد پار کرنے والے قافلے میں پانچ سالہ اختر اور اس کی بوڑھی ماں بھی

تھی۔لیکن اس ریلم ریل اور ٹھیلم ٹھیل میں اختر بچھڑ گیا۔اوراس کی ماں لاٹھی تھامے پاکستانی سرحد میں داخل ہوگئی اور اختر ہندوستانی سرحد میں ہی رہ گیا جو امرتسر کا ایک نواحی علاقہ تھا!

کھیت میں کہرام اور بلبلا ہٹ تھی کہ اچانک چند سکھوں نے اختر کو اپنے گھیرے میں لے لیا۔انہی میں پرمیشر سنگھ بھی تھا۔اختر شاید موت کے گھاٹ اتار ہی دیا جاتا کہ پرمیشر سنگھ چلا اٹھا۔ کیوں مارتے ہو اس معصوم کو یارو۔اس کو بھی تو واہگورو جی نے ہی پیدا کیا ہے۔جس طرح ہمارے پانچ سالہ معصوم کرتارے کو جو سرحد اس پار ہی قافلے سے بچھڑ گیا!پرمیشر سنگھ کی شفقتوں اور دردمندیوں سے اختر کی زندگی بچ گئی اور اسے اپنے ساتھ گھر لے آیا۔اس شورش زدہ ماحول میں پرمیشر سنگھ فکر وسوچ کی سطح پر عام سکھوں سے الگ تھا۔لہٰذا پرمیشر سنگھ اور اس کے دیگر سکھ دوستوں کے درمیان خیالات میں ٹکراؤ کا پیدا ہونا ایک فطری امر واقعہ تھا!یہیں سے پرمیشر سنگھ کی حاشیائیت کی کہانی شروع ہوتی ہے!میرا خیال ہے کہ یہ افسانہ ہیومنزم کی ایک جداگانہ تحقیقی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے!

ہاں تو عرض یہ کرنا ہے کہ پرمیشر سنگھ صرف اتنا چاہتا تھا کہ آگ اور خون کی ہولناکیوں میں کچھ کمی ہو تو اختر کو سرحد پار اس کی ماں کے پاس واپس کر دوں۔لیکن کوئی اس کے اس انسانی جذبہ واحساس کو سمجھے تب تو۔یہاں تو چہار جانب وحشیانہ تشدد اور نفرتوں کا بازار گرم تھا۔گاؤں کی ساری برادری، گرنتھی جی اور گھر والے سب اس بات پر مصر تھے کہ اگر اختر کو رکھنا ہے تو سکھ بنا کر رکھو ورنہ مار ڈالو!

> ''تم کتنے ظالم لوگ ہو یارو۔اختر کو کرتارا بناتے ہو اور اگر ادھر کوئی کرتارے کو اختر بنا لے تو؟ اسے ظالم ہی کہو گے نا'' پھر اس کی آواز میں گرج آ گئی ''یہ لڑکا مسلمان ہی رہے گا۔''

اندازہ ہوا ہوگا کہ پرمیشر سنگھ فکر وسوچ کی سطح پر حاشیے پر کھڑا تھا۔لیکن گاؤں کے گرنتھی کی آخری وارننگ پر چار و ناچار پرمیشر سنگھ نے اختر کے بال بڑھوا دیے، سر پر پگڑی اور ہاتھ میں کڑا پہنا دیے۔لیکن اندر ہی اندر جبر واستحصال کی اس صورتحال سے سلگتا رہا۔فرد، زندگی اور سماج کے تئیں اس کی اپنی سوچ تھی!اپنی سمجھ تھی!وہ ایک دردمند انسان دوست سکھ تھا۔

لیکن اس کی دردمندیاں اور ہمدردیاں جبر واستحصال اور نفرت وحقارت کی قربان گاہ پر چڑھی ہوئی تھیں!

افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی کی اس وسیع تر انسان دوستی کے جذبہ کو پیش نظر رکھیے اور غور فرمایئے کہ فرقہ وارانہ ہم آہنگی اور خیر سگالی کی فضا کو بحال کرنے کی سمت ان کی اس تخلیقی جوابدہی میں کتنی گرماہٹ ہے۔ فنکار کا یہی وہ تخلیقی رویہ ہے جو اس کے فکروفن کو روح عصر کا ترجمان بناتا ہے۔ کراہتی اور بلبلاتی انسانی زندگیاں فنکار کی تخلیقی سوچ پر مسلسل ضرب لگاتی رہتی ہیں۔ چنانچہ افسانہ ''پرمیشر سنگھ'' تاریخ، تہذیب اور سیاست کی چرمراتی صورتحال کا ایک المیہ نامہ ہے اور اس کی غیر معمولی اثرانگیزی کا راز اسی تخلیقی وقوعے میں پنہاں ہے۔

ہاں تو گفتگو یہ ہورہی تھی کہ گاؤں کی برادری اور گرنتھی کے سخت احتجاج کے سامنے پرمیشر سنگھ کو جھکنا پڑا اور اس نے اختر کو ایک سکھ لڑکے کے وضع قطع میں ڈھال دیا۔ لیکن خیال رہے کہ اختر کی زندگی کو بچانے کے لئے پرمیشر سنگھ کی اس وقتی مصلحت اور مصالحت میں ہی عافیت تھی۔

حالات کے نارمل ہونے کے انتظار میں وقت گزرتا رہا اور اختر کے شب وروز پرمیشر سنگھ کی آغوش میں گزرتے رہے۔ پرمیشر جانتا تھا کہ یہ اختر کی جائے اماں نہیں ہے۔ وہ اختر کی زندگی کی اس بے اماں صورتحال سے حد درجہ دل گرفتہ تھا۔ ادھر گرنتھی جی اور گاؤں والے بھی جان کھائے ہوئے تھے۔ ایک روز موقع پاکر پرمیشر سنگھ کھیتوں کے راستے اختر کو سرحد کے قریب لے ہی آیا۔

''جاؤ بیٹے تمہاری اماں نے پکارا ہے

بس تم اس آواز کی سیدھ میں.....

اور تمہیں کرتارا نام کا کوئی لڑکا ملے تو اسے ادھر بھیج دینا''

کرتارا کی کسک اور ٹیس سے اس کا دل جتنا چور ہورہا تھا، اسی Quantum میں وہ اختر کی ماں کی کسک اور ٹیس کو بھی محسوس کررہا تھا۔ اس بیچ ہوا یہ کہ پرمیشر سنگھ اچانک Border Line کو پار کر کے تیزی سے اختر کے پیچھے دوڑ پڑا کہ فوجیوں نے گولی چلادی۔

"مجھے کیوں مارا تم نے۔ میں تو اختر کے کیس کا شا بھول گیا تھا۔ میں تو اختر کو اس کا دھرم واپس دینے آیا تھا یارو۔"

یہ افسانہ ایک درد مند دل کا عدیم المثال تخلیقی منظر نامہ ہے۔ پورے افسانے میں المیہ نگاری کا فن اپنی انتہا پر نظر آتا ہے۔ اس افسانے نے کا المیاتی حسن ہی اس کی جمالیات ہے۔

پرمیشر سنگھ اس افسانے کا ایک حاشیائی کردار ہے جس کے عزم وارادے دیکھنے کے قابل ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ افسانہ اور اس کا مثالی حاشیائی کردار آج بھی ہماری سماجی زندگی کے لئے ایک لمحۂ فکریہ فراہم کرتا ہے۔ ڈیمائی سائز میں مطبوعہ ۱۲ صفحات پر مشتمل یہ مختصر سی روداد آپ کے فکر و شعور کو مہمیز کرنے کی غرض سے پیش کی گئی ہے!

(۱۰ر جولائی ۲۰۱۴ء)

7

کپاس کا پھول

احمد ندیم قاسمی اندرونی دلدوزی (Pathos) کے ایک بڑے اور نمائندہ تخلیق فنکار ہیں۔ افسانوں میں دردانگیزی کا سماں باندھنا اگر کوئی سیکھے تو ان سے سیکھے۔ دردمندی اور دردانگیزی کی یہ تخلیقی فضابندی ان کے فکروفن کا نشان امتیاز ہے۔ جو ان کو ایک دردمند فنکار کی صورت میں پیش کرتا ہے۔

قاسمی نے تقسیم کی ہولناکیوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھا، جھیلا اور محسوس کیا۔ ان کے بیشتر افسانوں میں تقسیم وطن کے سانحہ کی فنکارانہ مصوری بڑے ہی موثر انداز میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ قاسمی کی تخلیقی سرگرمیاں جس زمانے میں اپنے عروج پر تھیں وہ زمانہ بڑا ہی پر آشوب تھا۔ چہار جانب قتل و غارت گری کا بازار گرم تھا۔ احمد ندیم قاسمی نے دل وقت کی دھڑکنوں کو فکروفن کی سطح پر بڑی ہی شدت سے محسوس کیا۔ چنانچہ ان کی ان محسوسہ کیفیتوں کی تیزی وتندی ہی وہ بنیادی Tool ہے جس سے ان کے افسانوں میں ایک غیر معمولی قسم کی اثرانگیزی کی تخلیقی فضابندی متشکل مجسم ہوتی نظر آتی ہے۔

تقسیم کے Shocks اور After Shocks یہ دونوں ہی صورتیں ان کے افسانوں میں نظر آتی ہیں۔ انہوں نے اس حوالے سے فکروسوچ کے کئی shades اپنے افسانوں میں پیدا کئے ہیں۔ تقسیم کے ہولناک نتائج اور اس کے مضمرات واثرات کا تحلیل وتجزیہ وہ تاریخ، تہذیب اور سیاست کی چرمراتی صورتحال کے پیش نظر کرتے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی ایک بڑے دانشور تخلیقی فنکار ہیں۔

اب یہ دیکھئے کہ زیر تجزیہ افسانہ ''کپاس کا پھول'' تقسیم کے After Shocks کے پس منظر میں لکھا گیا ایک ایسا افسانہ ہے جس میں اندرونی دلدوزی کی تخلیقی فنکاری اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ اس افسانے میں وحشیانہ تشدد (Brutal violence) کی جو تخلیقی صورت گری کی گئی ہے، دراصل اس کے وسیلے سے اثرانگیزی کی دو صورتیں خلق کی گئی ہیں۔ دردانگیزی اور دردمندی- پورے افسانے کی زیریں لہروں میں یہ دونوں صورتیں ایک سیال تخلیقی صورت میں Flow کرتی محسوس ہوتی ہیں!

افسانے کی مرکزی کردار مائی تاجو ہے۔ ایک معاون کردار راحتاں بھی ہے جو مرکزی کردار کے لئے ایک Supporting Tool کا کام کرتا ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں کرداروں کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہ کردار ہی ہیں جن کے وسیلے سے قاسمی ترسیل فکر وفلسفہ کا کام لیتے ہیں۔

Abstract کردار نگاری کا طریقۂ نگارش ان کے افسانوں میں نہیں کے برابر ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ قاسمی ادب کی سماجیات سے ہی اپنے فکر وفن کا تخلیقی آمیزہ تیار کرتے ہیں۔ وہ ایک ترقی پسند ادیب اور افسانہ نگار تھے۔ لیکن نری ترقی پسندی اور نعرے بازی سے اجتناب کرتے ہوئے فن کی بنیادی جمالیاتی قدروں کو ملحوظ رکھا۔ واقعہ یہ ہے کہ اس عہد کے ذہین ترین ترقی پسند ادیبوں اور قلم کاروں نے اردو کی جملہ تخلیقی سرگرمیوں کو وقار و اعتبار بخشا۔ خیر اس گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں اور گزشتہ سطور میں مذکورہ افسانے کے حوالے سے پیش کردہ بنیادی نکات کی روشنی میں چند باتیں پیش کیا چاہتا ہوں!

مائی تاجو افسانے کی ایک المیہ کردار ہے۔ اس کی درد بھری تنہا زندگی ہی افسانے کے بیانیہ کا المیاتی حسن ہے۔ احمد ندیم قاسمی کی فنکارانہ چابکدستی کی داد دیجیے کہ انہوں نے مائی تاجو جیسی کردار کو خلق کرکے زندگی سے جوجھنے کا سلیقہ اور شعور عطا کیا۔

مائی تاجو تنہائی پسند نہیں تھی بلکہ حالات کے تھپیڑے نے اسے تنہائی پسند بنا دیا لیکن فکر وفن کی اس حیرت انگیز صورتحال پر غور فرمائیے کہ مائی تاجو کی تنہائی پسندی نے اس کو ترحم پسند بنا دیا۔ فکر وفن کے اس پہلو پر تفصیلی گفتگو آگے کی سطور میں ملاحظہ فرمائیے!

مائی تاجو کی درد بھری تنہا زندگی کی توجیہہ کے لئے افسانہ نگار فلیش بیک کی تکنیک کا سہارا لیتے ہوئے قاری کو مائی تاجو کے اچھے دنوں کی سیر کراتا ہے! مائی تاجو کی خوبصورتی ہی اس کے عنفوان شباب کا مرکز تھی!

> ''مائی تاجو ان دنوں اتنی خوبصورت تھی کہ اگر وہ بادشاہوں کا زمانہ ہوتا تو ملکہ ہوتی۔''

لیکن قسمت کا بھی عجب کھیل کہ گاؤں کا ایک نوجوان پٹواری مائی تاجو کو بیاہ کر کے لے آیا۔ باپ کی مرضی کے خلاف تاجو کو یہ بیاہ راس نہ آیا۔ پٹواری شادی شدہ تھا۔ پہلی بیوی کے زبردست احتجاج

یک کے سامنے پٹواری مجبور ہو کر گاؤں چھوڑ کر چلا گیا اور پھر کبھی نہیں واپس آیا۔

مزید تفصیل سے گریز کرتے ہوئے صرف اتنا عرض کردوں کہ تاجو گاؤں میں تنہا ہوگئی۔ اکیلی ذات اور اس پہ سے کوکھ میں پٹواری کا بچہ پل رہا تھا۔ یہ تو کہئے کہ پنچوں نے پٹواری کے مکان پر تاجو کا قبضہ دلا دیا۔ تاجو اس امید میں جی رہی تھی کہ بچے کی پیدائش کے بعد اس کی تنہا زندگی میں عزم و حوصلہ کی ایک نئی جوت جگے گی۔ بچہ پیدا ہوا۔ نام حسن دین رکھا۔ سخت مزدوری کر کے اسے پالتی پوستی رہی۔ گبرو جوان ہو کر حوالدار تک پہنچا۔ لیکن دوسری جنگ عظیم چھڑ گئی اور حسن دین بن غازی میں مارا گیا۔ مائی تاجو کی زندگی کی یہ مختصری درد بھری داستان ہی زیر تجزیہ افسانے کی تخلیق کی عقبی زمین ہے۔ درد انگیزی اور دردمندی کی تخلیقی فضا بندی افسانے میں اسی راستے سے پیدا ہوئی!

اب یہ دیکھئے کہ بیٹے کی موت کے بعد مائی تاجو نے چکی پیسنا شروع کردی اور اس وقت تک پیستی رہی جب وہ ایک روز چکی کے پاٹ پر سر رکھے بے ہوش پائی گئی۔ یہ تو کہئے کہ پڑوس کے چودھری فتح دین کی بیٹی راحتاں مائی تاجو کو ایک غمگسار کی صورت میں مل گئی۔ مائی تاجو کے اندر انسیت، اپنائیت اور ترحم پسندی کی خصوصیتیں اسی راستے سے پیدا ہوئیں۔

راحتاں کے ساتھ مائی تاجو کی یہ انسیت اور اپنائیت بالکل ایک فطری عمل تھا۔ اتنا ہی نہیں راحتاں کی غمگساری بھی دیکھنے کے لائق تھی۔ چنانچہ جب ایک روز راحتاں کی نظر بے ہوش مائی پر پڑی تو وہ تڑپ اٹھی۔ حکیم منور علی کی تشخیص یہ تھی کہ مائی خالی پیٹ سوتی ہے۔

افسانہ نگار، راحتاں کی غمگساری کی فنکارانہ مصوری کرتے ہوئے بیان کرتا ہے

''اس دن سے راحتاں کا معمول ہو گیا تھا کہ وہ شام کو ایک روٹی پر دال ترکاری رکھ کر لاتی اور جب تک مائی کھانے سے فارغ نہ ہوتی وہیں پر بیٹھی مائی کی باتیں سنتی رہتی۔''

راحتاں کو مائی تاجو کی باتیں بھلی لگتیں۔ حالانکہ مائی تاجو ہر وقت اپنی موت کی ہی باتیں کرتی۔ کفن اور جنازے اس کے محبوب موضوع تھے۔ لیکن یہ بھی غور فرمایئے کہ مائی تاجو سے راحتاں کی انسیت کی یہ ایک عجیب و غریب صورت تھی۔ جس کو افسانہ نگار نے بیان کیا ہے!

''ویسے راحتاں کو مائی تاجو سے انس ہی اس لئے تھا کہ وہ ہمیشہ اپنے مرنے کی ہی باتیں کرتی تھی''

افسانہ نگار کا یہ حقیقت پسندانہ تخلیقی اظہار فکروفن کی ایک فطری صورتحال ہے۔ مائی کی باتوں سے راحتاں کی پسندیدگی، حقیقتوں کا اعتراف واقرار ہے۔ شائستہ فکروسوچ کی یہ بالیدگی افسانے کی دانشورانہ سطح کو بلند کرتی ہے۔ مائی اور راحتاں دونوں کی ایک دوسرے کے لئے انسیت والفت کی یہ تخلیقی صورت گری، افسانے کے السیاتی حسن اور اس کی جمالیاتی قدروں کو تقویت واستحکام بخشتی نظر آتی ہے۔ اور یہی اس فسانے میں فکروسوچ کی سطح پر قاسمی کا تخلیقی انفراد ہے۔

افسانہ نگار کے اس تخلیقی انفراداور فنکارانہ کمال کو ذرا ملاحظہ فرمایئے جب وہ مائی تاجو کی زبانی زندگی کے آخری سامان سفر کی تفصیل کو بیان کرتا ہے:

''میں تو ہر وقت تیار رہتی ہوں کہ جانے کب اوپر سے بلاوا آجائے۔ جس دن میں صبح کو تمہارے گھر لسی لینے نہ آئی تو سمجھ لینا میں چلی گئی۔ تب تم آنا اور ادھر وہ چارپائی تلے صندوق رکھا ہے نا، اس میں سے میرا کفن نکال لینا۔ کبھی دکھاؤں گی تمہیں۔ وارث علی سے کہہ کر مولوی عبدالمجید سے اس پر خاک پاک سے کلمۂ شہادت بھی لکھوالیا تھا۔ ڈرتی ہوں اسے بار بار نکالوں گی تو کہیں خاک پاک جھڑ نہ جائے۔ بس یوں سمجھ لو کہ یہ وہ لٹھا ہے جس سے بادشاہ زادیاں برقعے سلاتی ہوں گی۔ کپاس کے خاص پھولوں کی روئی سے تیار ہوتا ہے۔ یہ کپڑا ٹین کے پترے کی طرح کھڑ کھڑ بولتا ہے۔ چکی پیس کر کمایا ہے۔ میں لوگوں کو عمر بھر آٹا دیتی رہی اور ان سے کفن لیتی رہی ہوں۔''

افسانے کے اس حصے میں مائی تاجو کا عارفانہ اور صوفیانہ انداز تکلم اس بات کا غماز ہے کہ مائی زمانہ کے تھپیڑوں سے نہیں جوجھ رہی ہے بلکہ زندگی کی ابدی اور دوائمی حقیقتوں کے ادراک وعرفان کو اپنے وجود کا حصہ بنانے میں مصروف عمل ہے کہ یہی وہ راستہ ہے جو اس کی اکیلی ذات میں زندگی کی رمق پیدا کر رہا ہے۔ مزید یہ کہ راحتاں اس کی محسوسہ کیفیتوں کے لئے ایک Receiving Point کا کام کرتی نظر آتی ہے۔ جیسا کہ گذشتہ سطور میں عرض کیا جاچکا ہے کہ مائی کے لئے راحتاں ایک Supporting Tool کی حیثیت رکھتی ہے۔ اگر راحتاں نہ ہوتی تو مائی اپنا دکھ سکھ کس کو سناتی۔ مائی اور راحتاں ایک دوسرے سے Intact ہیں یا یوں کہیے کہ راحتاں، مائی تاجو کے وجود کا حصہ بن کر اس کی سوچ اور سمجھ کو توانائی بخشتی نظر آتی ہے۔ کردار نگاری کی اس ادغامی صورتحال میں مائی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور یہی اس افسانے میں افسانہ نگار دکھانا بھی چاہتا تھا۔

اب یہ دیکھئے کہ مائی جو ہر وقت اپنی موت کا استقبال کرنے کے لئے تیار بیٹھی ہے۔ راحتاں کو بتاتی ہے کہ اس نے اپنے لئے کفن تیار کر رکھا ہے۔ ٹین کے پترے کی طرح کھڑ کھڑ کرتا لٹھے سے تیار اس کفن پر اس کو ناز ہے۔ وہ راحتاں کو بتاتی ہے کہ یہ وہ لٹھا ہے جس سے بادشاہ زادیاں برقعے سلاتی ہیں۔ لوگوں کو وہ عمر بھر آٹا دیتی رہی اور بدلے میں ان سے کفن لیتی رہی۔ مائی کے اس عبرت انگیز اور سبق آموز فعل سے راحتاں کے اندر جھر جھری سی پیدا ہوتی اتنا ہی نہیں وہ عش عش بھی کرتی۔

میرا خیال ہے کہ فکر و فن کے حوالے سے اس قسم کا طریقۂ نگارش حقیقتوں سے جوجھنے اور آنکھیں ملانے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ افسانہ نگار کا تخلیقی سطح نظر بھی کچھ ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔

خیر اس تجزیاتی گفتگو سے قطع نظر غور فرمایئے کہ مائی نے لٹھے کی جس جھل جھل کرتی سفید تھان سے اپنا کفن تیار کیا تھا وہ کپاس کے خاص پھولوں کی روئی سے تیار ہوتا ہے!

''یہ کپاس بھی عجیب پودا ہے۔ اس کے پھول کا رنگ الگ الگ ہوتا ہے۔''

کپاس کے پھول کا منفرد و جداگانہ Specification ہی مائی تاجو کے کفن کی تخصیص ہے۔ افسانے کا عنوان ''کپاس کا پھول'' مائی تاجو کی Selective فکر و سوچ کی ترجمانی کرتا نظر آتا ہے۔ تبھی تو افسانہ نگار نے مائی تاجو کی زبانی یہ مکالمہ ادا کروایا۔

''میں ڈرتی ہوں کہ کہیں کھدر کا کفن پہن کر جاؤں تو لوگ جنت میں بھی مجھ سے چکی ہی نہ پسوانے لگیں۔''

دراصل احمد ندیم قاسمی ہیومنزم کے بنیادی فکر و فلسفہ کو بھی اپنے افسانوں میں پیش نظر رکھتے ہیں۔ چنانچہ زیر تجزیہ افسانے میں قاسمی نے مائی کے جذبہ و احساس کو ہیومنزم کے پیمانہ معیار و اقدار پر جانچا اور پرکھا ہے، اس نظریاتی فکر و فلسفہ سے قطع نظر کہ مائی کی سوچ کہنگی اور فرسودہ خیالی پر مبنی ہے یا روشن خیالی کی حامل ہے۔ مزید یہ کہ راحتاں، مائی کی اس قسم کی گفتگو سے اوبتی نہیں ہے بلکہ محظوظ ہوتی ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ کپاس کے پھول کا رنگ کتنا منفرد و جداگانہ ہے اور اس منفرد و جداگانہ رنگ کا اطلاق مائی تاجو کے کفن پر کس انداز و نوعیت سے ہوتا ہے۔ پھول کا جداگانہ رنگ اور مائی کے کفن کی

جداگانہ Utility ذیل کی سطور میں انہی امور پر روشنی ڈالی جا رہی ہے۔

موضوع اور تجسیم کے پیش نظر یہی اس افسانے کا Truning Point ہے جہاں آپ کو وحشیانہ تشدد کی انتہا دیکھنے کو ملے گی!

مائی تاجو سرحد سے تین میل کے فاصلے پر واقع اس گاؤں میں رہتی تھی جہاں ہندوستانی فوج اکثر دراندازی کرتی رہتی۔ اس روز بھی ہندوستانی فوج گاؤں میں داخل ہو گئی۔ اور وحشیانہ تشدد اور بربریت کی انتہا کر دی۔ مائی کو تو سمجھ ہی نہیں آیا کہ اچانک یہ سب کیا ہو رہا ہے۔ وہ چیختی، چلاتی رہی کہ ارے بھائی یہ پاکستان ہے۔ یہاں تمہارا کیا کام! لیکن مائی کی آواز اس وحشت زدہ اور بربریت سے بھرے ماحول میں صدا بہ صحرا ہو گئی۔ بے چاری مائی کا وجود ہی کیا۔ بوڑھی، لاغر، لاٹھی ٹیکے افراتفری کے اس ماحول میں ادھر ادھر بھٹکتی پھر رہی تھی کہ اچانک اسے راجاں کا خیال آیا۔

فوجیوں نے ظلم و تشدد کے بازار کو ایسا گرمایا کہ اس گرمی کی تاب کوئی نہ لا سکا۔ گلی میں شہاب الدین، نور اللہ، محمد بشیر، حیدر خاں، چودھری فتح دین اور اس کے بیٹے سبھوں کی لاشیں پڑی تھیں۔ کہ راجاں فوجیوں کے بیچ گھری پڑی ہے! رونگٹے کھڑے کر دینے والے اس منظر کو ملاحظہ فرمایئے!

> ''راجاں خوف سے فوجیوں میں گھری اپنی عمر سے چودہ پندرہ سال چھوٹے بچوں کی طرح چیخ رہی تھی۔ پھر ایک سپاہی نے اس کے گریبان میں ہاتھ ڈال کر جھٹکا دیا تو کرتا پھٹ گیا اور وہ ننگی ہو گئی۔ فوراً وہ گٹھری سی بن کر بیٹھ گئی۔ مگر پھر ایک سپاہی نے اس کے کرتے کا باقی حصہ بھی نوچ لیا۔ اور قہقہے لگاتا ہوا اس سے اپنے جوتے پونچھنے لگا۔ پھر مائی تاجو، راجاں پر گر پڑی اور ایک عجیب سی آواز میں جو اس کی اپنی نہ تھی بولی ''اللہ تیرا پردہ رکھے بیٹی، اللہ تیری حیا قائم رکھے۔''

راجاں ننگ دھڑنگ فوجیوں کے بیچ یوں کھڑی تھی جیسے کپڑے پہنے کھڑی تھی۔

''اس کا رنگ مائی تاجو کے کفن کے لٹھے کا سا ہو رہا تھا۔''

مائی تاجو کے کفن کے جداگانہ رنگ کی مماثلت راجاں کے ننگے جسم سے کر کے افسانہ نگار نے اندرونی درد وزی (Pathos) کی تخلیقی فنکاری کو اوج کمال پر پہنچا دیا۔

یہاں اس بحث میں پڑنا فضول ہے کہ ظلم کے اس بازار کو ہندوستانی فوجیوں نے ہی گرمایا۔ کیونکہ فوجیوں کا اپنا ایک invasive culture ہوتا ہے۔ اس میں کسی ایک ملک کی فوج کی تخصیص نہیں ہے۔ اور نہ ہی افسانہ نگار – احمد ندیم قاسمی کا یہ تخلیقی مطمح نظر ہے۔ قاسمی تو تقسیم کی ہولناکیوں کے اس دوراہے پر کھڑے تھے جہاں وہ Shocks اور After Shocks کے سانحے سے ایک بڑے تخلیقی فنکار کی صورت میں جھیل بھی رہے تھے اور جوجھ بھی رہے تھے!

ظلم وتشدد کی مزید تفصیل بیان کر کے طوالت بیان کا مرتکب ہونا نہیں چاہتا صرف اتنا سن لیجئے کہ گولیاں چلتی رہیں، دھماکے ہوتے رہے، گولے آگ برساتے رہے اور مائی کپاس کے کھیت سے گنے کے کھیت میں گھس گئی کہ اچانک ایک آواز آئی:

"مائی! آواز جیسے پاتال سے آئی تھی"

پھر آواز آئی

"مائی! راجاں کہہ رہی تھی" "تم تو میری طرف دیکھے ہی جا رہی ہو! دیکھتی نہیں ہو، میں ننگی ہوں۔ مجھے کچھ دو"

مائی نے زور زور سے ہنستے ہوئے اور زور زور سے روتے ہوئے راجاں کو یوں اپنی گود میں کھینچ لیا جیسے ننھے سے حسن دین کو دودھ پلانے چلی ہے۔

اب دھماکے جیسے کھیتوں کی چاروں مینڈوں پر ہو رہے تھے۔ مگر مائی ان سے بے نیاز راجاں کا ماتھا چومے جا رہی تھی۔ "ہائے! مجھے اپنا یہ کفن کیسا فالتو سا لگنے لگا ہے۔"

"کفن"؟ راجاں تڑپ کر مائی کی گود سے نکلی۔ کفن اٹھا کر اسے جلدی سے کھولا اور اسے پورے جسم پر لپیٹ کر یوں مسکرائی جیسے وہ دیوار پر سے مائی کو روٹی تھمانے آئی ہے۔"

افسانے کے اس حصے میں دردانگیزی اور مائی تاجو کی دردمندی کو محسوس کیجئے۔ اندازہ ہوگا کہ فکر وفن کی ان دونوں ہی صورتوں کے وسیلے سے افسانے کے المیاتی حسن کا رنگ بڑا ہی گہرا اور تند وتیز ہے۔ اور یہی اس افسانے کی جمالیاتی قدر ہے۔ اس سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ مائی تاجو اس ہلاکت خیزی کے ماحول میں بھی اپنے اس کفن کو سینے سے چمٹائے رہی۔ کہ جانے کب اس کی ضرورت آن پڑے۔ اسے کیا معلوم تھا کہ یہ کفن راجاں کے ننگے جسم کی ستر پوشی کے کام آئے گا۔

کپاس کے پھول کی روئی سے تیار لٹھے کا یہ کفن اپنے منفرد و جداگانہ رنگ میں اپنی تمام تر النا کیوں کے ساتھ ٹریجڈی کی جمالیات کا ادراک و عرفان کراتا نظر آتا ہے۔ کفن کی یہ کامیڈی احمد ندیم قاسمی کے برق آسا تخلیقی ذہن کا غماز ہے کہ یہی وہ ٹریجڈی اور کامیڈی ہے جو مائی تاجو کی دردمندی کو ہیومنزم کی ایک نئی صورت میں پیش کرتی ہے۔ غور فرمایئے کہ راحتاں نے کفن کو جلدی سے کھولا اور اپنے ننگے جسم پر لپیٹ کر یوں مسکرائی جیسے وہ حسب معمول دیوار پر سے مائی کو روٹی تھمانے آئی ہے۔

کفن کو لپیٹ کر مسکرانا اور اطمینان کا سانس لینا میرا خیال ہے کہ ٹریجڈی کا اتنا دردانگیز اور دردمند Touch شاید ہی اردو افسانوں میں دیکھنے کو ملے!

(۳۰/جولائی ۲۰۱۵ء)

(8)

بَین

یہ احمد ندیم قاسمی کا ایک انتہائی درد انگیز افسانہ ہے۔ شکیل الرحمٰن اپنی کتاب ''احمد ندیم قاسمی۔ ایک لیجنڈ'' میں اس افسانے کی درد انگیزی کے تعلق سے لکھتے ہیں:

> ''بین ایک انتہائی دردناک اور درد انگیز کہانی ہے۔ مجھے معلوم نہیں دنیا کی کسی بھی زبان میں ایسی دردناک اور درد انگیز یا اس سے بھی زیادہ دردناک کہانی لکھی بھی گئی ہے یا نہیں۔ اردو زبان میں تو اب تک لکھی نہیں گئی ہے۔ اگر کوئی کہانی لکھی بھی جائے گی تو اس سے زیادہ دردناک غالباً نہیں ہوگی۔''

''بین'' ایک نوحہ ہے۔ ایک غیر معمولی روداد رنج وغم ہے جو ایک ماں اپنی بیٹی کی وفات کے بعد سناتی ہے۔ بیانیہ کی سطح پر افسانے کے دو حصے ہیں۔ پہلے حصے میں معصوم صفت بیٹی کی نیک سیرتوں سے بھری زندگی کے ابتدائی ایام کے احوال رقم کیے گئے ہیں۔ دوسرا حصہ بیٹی کی دردناک موت سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ موت، زندگی اور سماج کے اس Unseen Passage کا نتیجہ ہے جس سے بچا جا سکتا تھا۔ اس پر مزید گفتگو آگے کی سطور میں کی جائے گی۔

عرض یہ کرنا ہے کہ پورا افسانہ کسکتی، تڑپتی اور ہچکولے کھاتی یادوں کا ایک جھولا ہے۔ یوں سمجھیے کہ اندرونی دلدوزی (Pathos) کا ایک ایسا تخلیقی کارنامہ ہے کہ پڑھتے وقت کلیجہ منہ کو آجاتا ہے۔ مجھے پتہ نہیں کہ قاسمی کی اس افسانوی نوحہ گری میں سحر انگیزی، اثر انگیزی اور المیہ نگاری کی غیر معمولی فنکارانہ ہنرمندی اور سلیقہ مندی کس راستے سے آئی۔ پھر بھی اندازہ ہوتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے سماج میں رائج بعض توہم پرستیوں کو تخلیقِ فن کا حصہ بنا کر اجڑتی، بکھرتی معصوم زندگی کی نوحہ خوانی اس انداز سے کی ہے کہ خونِ دل کا ایک ایک قطرہ لفظوں کی صورت اختیار کرتا چلا گیا۔ ذرا غور فرمائیے کہ ایک بہت ہی معمولی سے واقعہ کو تخلیقِ فن کا حصہ بنایا گیا ہے۔ لیکن قاسمی نے اس معمولی سے واقعے کو ایک غیر معمولی تخلیقی

وقوعے کی صورت عطا کر دی۔ بہ ظاہر تو یہ واقعہ بہت ہی معمولی تھا، لیکن بہ باطن یہ ایک انتہائی غیر معمولی صورتحال تھی۔ ایک بیٹی کا اپنی ماں سے بچھڑ جانا۔ حالانکہ اس کا تعلق تو معمولات زندگی کی اس اٹل حقیقت سے ہے جس سے مفر ممکن نہیں! لیکن اس افسانے کے تناظر میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ افسانہ نگار نے محض واقعے کی درد انگیزی کو ہی پیش نظر نہیں رکھا ہے بلکہ رقیق القلبی کی اس انجانی کیفیت کو بھی پیش نظر رکھا ہے جو باطن کی دنیا میں ایک ہلچل سی مچا دیتی ہے یہ ایک قسم کی روحانی ہیجان انگیزی (Spiritual Trembling) کا تخلیقی Phenomenon ہے جو ہماری بے حسی اور خوابیدہ شعور کو Hammer کرتا رہتا ہے۔

ہماری اس خوابیدگی اور بے حسی کو جگانے کے لئے پتہ نہیں قاسمی کے پاس وہ الفاظ کہاں سے آئے جن کے وسیلے سے المیہ نگاری کی تخلیقی فنکاری اپنے اوج کمال پر پہنچ گئی۔ چنانچہ افسانے میں جنون وخرد کے فلسفے کو پیش کر کے قاسمی نے سنجیدہ اور ترقی یافتہ قاری کے لئے ایک لحۂ فکریہ فراہم کر دیا۔ افسانے کی سادہ بیانی اس کے تخلیقی حسن کو انتہائی درجہ تک اجاگر کرتی ہے۔

افسانے میں بیان کنندہ کی حیثیت سے ''ماں'' کو مرکز میں رکھا گیا ہے جو اپنی بیٹی کی دردناک اور دلدوز داستان رنج والم کو بیان کرتی ہے۔ بیانیہ کی سطح پر یہی اس افسانے کی تکنیک ہے۔ ماں ایک نوحہ گر ہے۔ اس نوحہ گر کی نوحہ گری سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے اور ختم بھی بہتے آنسوؤں کی دھاروں پر ہوتا ہے۔ افسانے کا عنوان ''بین'' ہمارے تفہیمی شعور کو جھنجھوڑتا نظر آتا ہے۔ خیال رہے کہ اس تجزیے میں بنیادی طور پر افسانے کی Para graphing کی تکنیک کو ملحوظ رکھا گیا ہے کہ فکر وفہم کے دروازے انہی راہداریوں میں کھلتے نظر آئیں گے!

> ''بس کچھ ایسا ہی موسم تھا میری بچی جب تم سولہ سترہ سال پہلے میری گود میں آئی تھیں بکائن کے اودے اودے پھول اسی طرح مہک رہے تھے اور بیروں پر گلہریاں تنے سے چوٹی تک اسی طرح بھاگتی پھرتی تھیں اور ایسی ہوا چل رہی تھی جیسے صدیوں کے سوکھے کواڑوں سے بھی کونپلیں پھوٹ نکلیں گی۔ جب تم میری گود میں آئی تھیں تو دیئے کی کالی پیلی روشنی میں اونگھتا ہوا کوٹھا چمکنے سا لگا تھا۔ اور دایہ نے کہا تھا کہ ''ہائے ری! اس چھوکری کے تو انگ انگ میں جگنو ٹکے ہوئے ہیں'' اس وقت میں نے بھی درد کے خمار میں اپنے جسم کے اس ٹکڑے کو دیکھا تھا اور مجھے تو یاد نہیں پر دایہ نے بعد میں مجھے بتایا تھا کہ میں مسکرا کر

تمہارے چہرے کی دمک میں اپنے ہاتھوں کی لکیروں کو یوں دیکھنے لگی تھی جیسے
کوئی خط پڑھتا ہے۔"

جب بچی کے باپ نے کہا:

"تو نہیں جانتی نا بھولی عورت۔ تو ماں ہے نا۔ تو کیسے جانے کہ خدا اتنی
خوبصورت لڑکیاں صرف ایسے بندوں کو دیتا ہے جن سے وہ بہت خفا ہوتا ہے۔"
اس وقت میرا جی چاہا تھا کہ میں تمہارے بابا کی آنکھیں اس کی کھوپڑی میں سے
نکال کر باداموں کی طرح توڑ دوں۔"

"جب تم پانچ سال کی ہوئیں تو میں نے قرآن شریف پڑھانے کے لئے تمہیں
بی بی جی کے پاس بٹھا دیا۔ تب پتہ چلا کہ تمہاری آواز بھی تمہاری طرح
خوبصورت ہے۔"

"ایک بار مزار سائیں دولہے شاہ جی کے سجادہ سائیں حضرت شاہ ادھر سے
گزرے تھے اور تمہاری آواز سن کر انہوں نے کہا تھا یہ کون لڑکی ہے جس کی آواز
میں ہم فرشتوں کے پروں کی پھڑ پھڑاہٹ سن رہے ہیں؟
خدا اور رسول کے بعد تم سائیں دولہے شاہ جی کا نام جپتی رہتی تھیں۔ اسی لئے تو
تمہارا بابا ایک بار تمہیں سائیں دولہے شاہ جی کے مزار پر سلام بھی کرا لایا تھا۔
سائیں حضرت شاہ کا ایک خادم آیا اور اس نے بتایا کہ کل سے سائیں دولہے شاہ
جی کا عرس ہے جو تین دن تک چلے گا۔ اور سائیں حضرت شاہ نے خواب میں
سائیں دولہے شاہ جی کو دیکھا ہے اور یہ فرماتے سنا ہے کہ میری چیلی رانو کو بلا کر
تین دن تک اس سے مزار پر قرآن شریف کی تلاوت کراؤ ورنہ سب کو بھسم
کر دوں گا۔"

"تم مزار شریف کی طرف یوں کھینچی چلی گئی تھیں جیسے سائیں دولہے شاہ جی
تمہاری انگلی پکڑ کر تمہیں اپنے گھر لئے جا رہے ہوں۔ مزار شریف کو بوسے دے
کر اور اس کے ایک طرف بیٹھ کر تم نے قرآن شریف کی تلاوت شروع کر دی
اور تمہاری آواز کی مٹھاس چکھنے کے لئے عرس پر آنے والے لوگ مزار شریف پر

ٹوٹ پڑے تھے۔''

''سائیں دولہے شاہ جی اور سائیں حضرت شاہ اور ان کے گھرانے کی بیبیوں کی امانت میں دے کر ہم دونوں یہ کہہ کر واپس آ گئے تھے کہ عرس کے تین دن گزرنے کے بعد اگلے روز ہم اپنی نعمت لینے حاضر ہو جائیں گے۔''

اس اقتباس کو پیش نظر رکھیے اور یہ دیکھیے کہ راتو نام کی بیٹی کی زندگی کے ابتدائی ایام کتنے فرحت بخش تھے۔ ایک نارمل اور صحت مند معصوم صفت لڑکی کی نارمل اور صحت مند زندگی۔ قرآن پاک کی تلاوت میں ایسی خوش الحانی کہ مانو فرشتوں کے پروں کی پھڑ پھڑاہٹ کی آواز سنائی پڑ رہی ہے۔ مذکورہ اقتباس افسانے کے Pathetic Situation کی تخلیقی فضابندی کے لئے ایک زرخیز عقبی زمین کا کام کرتا ہے۔ اعلیٰ درجے کی فنکاری اسی کو کہتے ہیں کہ اس میں Stutational تخلیقی فضابندی محض ایک tool کا کام کرتی ہے۔ اصل چیز بیانیہ میں وحدت تاثر کو پیدا کرنا ہوتا ہے۔ لہٰذا سوال یہ نہیں پیدا ہوتا کہ سائیں دولہے شاہ جی کے عرس کے موقع پر جانے سے راتو کی زندگی میں المیوں کا رنگ گہرا ہوتا چلا گیا۔ البتہ سماج میں رائج بعض توہم پرستیاں، افسانے کے اس موڑ پر اپنے اثرات مرتب کرتی نظر آتی ہیں! لیکن خیال رہے کہ اسی راستے سے افسانہ نگار نے دردانگیزی اور دردناکی کی تخلیقی فضابندی کی کہ یہ ماجرا سازی کے لئے عین فطری اور حسب حال طریقۂ نگارش تھا۔

خیر اس گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں اور عرض یہ کرنا ہے کہ اچھے اور بہترین افسانے نارمل اور ابنارمل دونوں ہی قسم کے کرداروں کے توسط سے لکھے جا سکتے ہیں اور لکھے بھی گئے ہیں۔

زیر تجزیہ افسانے میں راتو اپنی ابتدائی زندگی کے ایام میں حد درجہ نارمل اور صحت مند کردار کی صورت میں نظر آتی ہے۔ اس کی Abnormality سائیں دولہے شاہ جی کے سالانہ عرس کے موقع پر جانے کے بعد دیکھنے کو ملتی ہے۔ یہ ابنارمل صورتحال کیوں پیدا ہوئی یہ بحث کا موضوع نہیں ہونا چاہیے بلکہ دیکھنے کی چیز صرف یہ ہے کہ افسانہ نگار نے المیوں کی جو فنکارانہ مصوری کی ہے اس سے افسانہ کتنا درد انگیز ہو گیا۔ میرا خیال ہے کہ افسانے کی اس غیر معمولی دردانگیزی میں افسانہ نگار کا جذبۂ ہیومنزم حد درجہ متحرک و فعال نظر آتا ہے! پورا افسانہ راتو کی برباد ہوتی زندگی کا مرثیہ ہے! اور یہی مرثیہ اس افسانے میں احمد ندیم قاسمی کی انسان دوستی کا تخلیقی شناخت نامہ ہے۔

ذیل کے اس اقتباس میں المیوں کے راستے جمالیات کے اس تخلیقی آفاق کو ملاحظہ فرمایئے جو

افسانے کو اس کے بنیادی السیاتی حسن کی طرف لے جاتا ہے:

"اے میری بچی!! اے میری جگر کی ٹکڑی!! اے میری صاف ستھری رانو بیٹی! پھر جب تین دنوں کے بعد ہم دونوں سائیں دولہے شاہ جی کے مزار شریف پر گئے تھے تو تم وہیں بیٹھی تھیں جہاں ہم تمہیں بٹھا گئے تھے، مگر کیا یہ تمہیں تھیں؟ تمہاری آنکھوں کی پتلیاں پھیل گئی تھیں، تمہارے ہونٹوں پر جمے ہوئے خون کی پپڑیاں تھیں، تمہارے بال الجھ رہے تھے، چادر تمہارے سر سے اتر گئی تھی مگر اپنے بابا کو دیکھ کر بھی تمہیں اپنا، سر ڈھانپنے کا خیال نہیں آیا تھا۔ تمہارا رنگ مٹی مٹی ہو رہا تھا اور ہمیں دیکھتے ہی تم چلا پڑی تھیں۔ مجھ سے دور رہو بابا، میرے پاس نہ آنا اماں! میں اب یہیں رہوں گی، میں اس وقت تک یہیں رہوں گی جب تک سائیں دولہا شاہ کا مزار شریف نہیں کھلتا۔ اور اس میں سے ان کا دست مبارک نہیں نکلتا۔ جب تک فیصلہ نہیں ہوتا میں یہیں رہوں گی۔ جب تک انصاف نہیں ہوگا میں یہیں رہوں گی۔ اور مزار شریف کھلے گا۔"

"پھر تمہیں ایک دم بہت سارونا آ گیا تھا۔ مگر تم نے اپنے آنسو روک لئے تھے اور تم بھیگی ہوئی آواز میں تلاوت کرنے لگی تھیں۔ آس پاس کھڑے بیسیوں لوگ ہمارے ساتھ زار زار رونے لگے تھے اور کہنے لگے تھے اثر ہو گیا ہے۔ دن رات مزار شریف پر رہنے سے اس پر اثر ہو گیا ہے۔" تمہارے بابا نے فریاد کی تھی "اثر ہو گیا ہے؟ دن رات قرآن شریف کی تلاوت کرنے والی لڑکی پر کوئی اثر کیسے ہو سکتا ہے۔ اور اگر تم کہتے ہو کہ اثر ہو گیا ہے تو سائیں حضرت شاہ کہاں ہیں؟ وہ روتا ہوا سائیں حضرت شاہ کی طرف چل پڑا تھا اور میں بلکتی ہوئی اس کے پیچھے پیچھے تھی، مگر ہمیں خادموں نے بتایا کہ سائیں جی تو عرس کے فوراً بعد ایک حجرے میں بند ہو کر بیٹھ جاتے ہیں اور کئی دنوں تک وظیفہ فرماتے ہیں اور کسی سے نہیں ملتے۔ پھر میں نے اندر بیبیوں کے پاس جانا چاہا تھا مگر بڑے دروازے پر خادموں نے بتایا تھا کہ رانو کی حالت سے بیبیاں پہلے ہی بہت پریشان ہیں اور انہیں زیادہ پریشان کرنا گناہ ہے۔

سائیں جی کو بھی اس بچی کی حالت کا بڑا دکھ ہوتا ہے۔ فرماتے ہیں ''لڑکی اچانک جن بھوت کے قبضے میں چلی گئی ہے۔''

غور فرمایئے کہ عرس کے موقع پر رانو کا جانا اور مزار پر حاضری کے بعد اس کی زندگی تلخ پرچھائیوں اور سچائیوں کے گھیرے میں آگئی۔ ایک اچھی خاصی معصوم صفت لڑکی کی زندگی تباہی و بربادی کے دہانے پر آکر کھڑی ہوگئی۔ ماں اپنی بیٹی کی ہذیانی کیفیت اور دیوانگی کے دلخراش منظر کو دیکھ کر بلبلا اٹھی۔ کلیجہ منہ کو آگیا۔ کبھی وہ دوڑ کر سائیں حضرت شاہ جی کے پاس جاتی ہے اور کبھی درگاہ کی بیبیوں کے پاس۔ لیکن کوئی اس کی دادرسی کرے تب تو۔ یہاں تو جاگیردارانہ ذہنیت پوری طرح سے حاوی ہے۔ ذرا اس مکالمہ کو تو ملاحظہ فرمایئے:

''پھر میں نے اندر بیبیوں کے پاس جانا چاہا تھا مگر بڑے دروازے پر خادماؤں نے بتایا تھا کہ رانو کی حالت سے بیبیاں پہلے ہی بہت پریشان ہیں اور انہیں زیادہ پریشان کرنا گناہ ہے۔''

دیکھا آپ نے بیبیوں کو اور مزار کے مجاور کو زیادہ پریشان کرنا گناہ ہے۔ یہ ہے وہ جاگیر دارانہ ذہنیت جہاں مذہب و اخلاق اور روحانیات کو ایک کھوٹا کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ Privileged class کے لوگ ایسے ہی ہوتے ہیں۔ افسانے کی زیریں لہروں میں احتجاج کی یہ گونج صاف طور پر سنائی پڑتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ رانو کی زندگی انہی توہم پرستیوں اور جاگیردارانہ ذہنیت کی نذر ہوگئی۔ افسانہ نگار نے ترسیل فکر و فلسفہ میں اثر انگیزی اور سحر انگیزی پیدا کرنے کے لئے المیوں کی فنکارانہ مصوری میں اپنی غیر معمولی قوت و صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے! اب یہ دیکھیے کہ رانو کی دیوانگی اور ہذیانی کیفیت اپنی انتہا پر پہنچ جاتی ہے اور اسی حال میں اس کا انتقال ہو جاتا ہے۔ المیوں کی سطح پر اندرونی دلدوزی کی تخلیقی فنکاری اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے۔

''پھر ہم تمہیں یہاں گھر میں اٹھا لائے اور جب ابھی صبح سویرے سائیں حضرت شاہ کا خاص خادم سائیں جی کی طرف سے تمہارے لئے کفن لایا تو تم پر سے اترا ہوا جن جیسے تمہارے بابا پر آگیا۔ اس نے کفن ہاتھ میں لیا اور اسے چولہے میں جھونک دیا۔ جس پر تمہیں غسل دینے کے لئے پانی گرم کیا جارہا تھا۔''

افسانے کے تخلیقی مضمرات و اثرات میں جگہ جگہ پر فکر و سوچ کے ظلمت کدوں اور تیز و تند تلخ

سچائیوں کے صنم کدوں سے واسطہ پڑتا رہتا ہے۔ جو ہمارے شعور و آگہی کو انگیز کرتے رہتے ہیں!

افسانے کا اختتامی مکالمہ After shocks کا ایک ایسا المیاتی تخلیقی منظرنامہ ہے کہ اس سے گزرنے کے بعد احمد ندیم قاسمی کے فکر و فن میں رچی بسی انسان دوستی کا ادراک و عرفان دل کو دہلا دیتا ہے!

''اب میرے جگر کی ٹکڑی! میری نیک اور پاک! میری صاف اور ستھری رانو بیٹی! آؤ میں تمہارے ماتھے کے بجھے ہوئے چاند کو چوم لوں۔ دیکھو کہ بکائن کے اودے اودے پھول مہک رہے ہیں اور بیروں پر گلہریاں تنے سے چوٹی تک بھاگتی پھر رہی ہیں۔ اور ایسی ہوا چل رہی ہے جیسے صدیوں کے سوکھے کواڑوں سے بھی کونپلیں پھوٹ نکلیں گی اور چاروں طرف تمہاری تلاوت کی گونج اور سائیں حضرت کے بھیجے ہوئے کفن کے جلنے کی بو اب تک سارے میں پھیل رہی ہے اور میرے اندر اتنا بہت سا درد جمع ہو گیا ہے جیسا تمہیں جنم دیتے وقت جمع ہوا تھا۔''

آنگن میں بکائن کے اودے اودے پھولوں کا کھلنا اور مہکنا، بیروں پر گلہریوں کا تنے سے چوٹی تک بھاگتے پھرنا، اور ہواؤں کا اس طرح چلنا جیسے صدیوں کے سوکھے کواڑوں سے کونپلوں کا پھوٹنا۔ افسانے کا آغاز بھی اسی قسم کے مکالموں سے ہوا تھا لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ فلیش بیک کی یہ محاکاتی منظرنگاری اور Repitition آخر کیوں؟

کیا افسانہ نگار سہانی اور خوشگوار یادوں کے جھرمٹ کو Repeat کر کے افسانے میں درد انگیزی کا ایک غیر معمولی سماں باندھنا چاہتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ افسانے کی غیر معمولی درد انگیز تخلیقی صورتحال کے پیش نظر تفہیم و تعبیر کی سطح پر اختیار کردہ موقف زیادہ حسب حال ہے۔

آدمی فطری طور پر Prospective ہی ہوتا ہے۔ یہ بنیادی نفسیات اس کی سرشت میں داخل ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ ماں، اپنی بیٹی کے ابتدائی دنوں کی خوشگوار اور فرحت افزا یادوں کو ابھی بھی سینے سے چمٹائے بیٹھی ہے کہ انہی یادوں میں بیٹی کی جھلملاتی شبیہ کو دیکھتی ہے۔ نظروں کو ٹھنڈک حاصل ہوتی ہے اور جینے کا حوصلہ ملتا ہے! گھر اور آنگن سنسان ہے لیکن بیٹی کی یادیں رقص کر رہی ہیں۔ موہوم ہوتی ماں کی زندگی کو ایک ٹمٹماتی لو نشان منزل دکھا رہی ہے! ٹمٹماتی لو کی ہلکی ہلکی روشنی سے

زندگی کے فلسفے کو سمجھا رہی ہے! اس سے بڑی Prospective تخلیقی جست اور کیا ہو سکتی ہے۔ بیانیات کے فن (Art of Narrotology) کا یہی وہ نقطہ ارتکاز ہے جو افسانے کے المیاتی حسن کو اجاگر کرتا ہے۔ اور فکر و قدر کی سطح پر یہی اس افسانے کی جمالیات ہے! احمد ندیم قاسمی اپنے بیشتر افسانوں کے توسط سے ہیومنزم کے ایک بڑے تخلیقی فنکار کی صورت میں ابھرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے تخلیقی Ingredients بڑے ہی جاندار، متحرک و فعال ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مشاہدے کی تیز آنچ قاسمی کے فکر و فن کو گرماتی رہتی ہے!

(۱۳ر جون ۲۰۱۵ء، ۸ بجے شب)

(9)

حسب نسب

قرۃ العین حیدر کا یہ افسانہ خاندانی جاہ وجلال اور اعلیٰ نسبی کے تحفظ وبقا کا ایک رزم نامہ ہے۔
تہذیب وشرافت اور عزت نفس کی پاسداری ہی اس افسانے کا موضوع ہے۔

چھمی بیگم اس افسانے کی مرکزی کردار ہے۔ جس کے عزم وارادے اور حوصلے دیکھنے کے لائق ہیں۔ چھمی بیگم اعلیٰ نسب تھیں اور اپنی اعلیٰ نسبی پر نازاں بھی تھیں۔ ماں باپ خالص روہیلے پٹھان! دادا ہفت ہزاری نہ سہی ایک ہزاری، دو ہزاری! چنانچہ جب زندگی پر کیف وپرنشاط تھی اس وقت اپنی اعلیٰ نسبی پر شاداں وفرحاں تھیں ہی، لیکن جب زندگی خزاں رسیدہ ہوگئی اور ہواؤں کے تیز وتند جھکڑ چلنے لگے تو بھی اپنے حسب نسب کے استحفاظ کی خاطر اپنے انا پسند وجود کا سودا نہ کیا۔ چھمی بیگم کی اس انا پسندی میں ان کا جذبۂ خودشناسی حد درجہ متحرک وفعال نظر آتا ہے۔

قصہ یوں ہے کہ چھمی بیگم کے ابا اور اجو بھائی کے ابا ایک ساتھ رہتے تھے۔ چھمی بی کے پیدا ہوتے ہی اجو بھائی سے منگنی ہوگئی۔ جب چھمی بیگم سولہ سال کی ہوئیں تو شادی کی تاریخ مقرر ہوگئی۔ دونوں طرف سے دھوم دھام سے تیاریاں ہونے لگیں کہ اچانک موت نے اس سکھی اور خوش حال گھرانے کی بساط الٹ دی۔ ہیضے کی وبا پھیلی اور چھمی بیگم کے اماں اور ابا دونوں چٹ پٹ ہوگئے۔ چھمی بیگم پر قیامت ٹوٹ پڑی۔ لیکن غم کی اس گھڑی میں دلاسہ کے لیے یہ تسلی کم نہ تھی کہ اجو بھائی سے بیاہ ہو جانے کے بعد اکیلی زندگی پُر رونق اور پُر بہار ہو ہی جائے گی۔ تھوڑے دنوں کے لئے شادی کی تاریخ التوا میں پڑگئی کہ اچانک بڑے ابا (اجو بھائی کے والد) کا ہارٹ فیل ہوگیا!

بڑے ابا کے مرتے ہی اجو بھائی یہ کہہ کر لکھنو چلے گئے کہ چند مقدموں کے معاملات کے نپٹارے کرنے ہیں۔ افسانے کا یہی وہ موڑ ہے جہاں سے چھمی بیگم کی زندگی میں گرہن لگنا شروع ہوگئی۔ اس گھناتی زندگی کی درد بھری روداد میں ان کی اعلیٰ نسبی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ اجو بھائی لکھنو گئے تو وہیں کے ہو کر رہ گئے۔ نہ آنے کی طرح طرح کی بہانے

بازیوں سے کام لیتے رہے۔ اسی بیچ اجو بھائی کی اماں پر بھی دل کا دورہ پڑا اور وہ بھی چل بسیں۔

چھمی بیگم کی تن تنہا خزاں رسیدہ زندگی ہی اس افسانے کا وہ بنیادی فکری مرکز ومحور ہے جس میں المیوں کی فنکارانہ رنگ آمیزی محسوسات کو جھنجھوڑتی نظر آتی ہے! چھمی بیگم انیس سال کی ہو چکی تھیں۔ اپنے غم والم کے کلبۂ احزاں میں بیٹھے روتی رہتیں!

''جبھی سے چھمی بیگم تاریک غسل خانے کے کونے میں میلے کپڑوں کے ڈھیر پر بیٹھ کر چپکے چپکے رونے لگیں۔''

چھمی بیگم حاشیے پر آگئیں۔ ان کی زندگی کی یہ حاشیائی صورت حال زمیندارانہ ذہنیت کی دین تھی۔ جس میں استحصال کی جھلک واضح طور پر دکھائی پڑتی ہے۔ لیکن چھمی بیگم کی رگوں میں روہیلے پٹھان کا لہو دوڑ رہا تھا۔ اپنی خوداعتمادی، خودداری اور اعلیٰ نسبی کی پاسداری کو وہ اپنے سینے سے چمٹائے رہیں۔ اس افسانے میں ایک عورت کے چٹان جیسے عزم وحوصلے دیکھنے کے لائق ہیں۔ پورے افسانے کے بین السطور میں چھمی بیگم کے عزم وحوصلے اور عزت نفس کی پاسداری کی گونج واضح طور پر سنائی پڑتی ہے! بیانیہ میں بے جا ابہام پسندی سے گریزپائی کا فنی رویہ اس افسانے کا وصف خاص ہے۔ البتہ بالواسطہ طریقۂ اظہار کے فنی التزام کو روا رکھا گیا ہے اس احتیاط کے ساتھ کہ ترسیل فکر وفلسفہ کے راستے میں ژولیدہ بیانی حائل نہ ہو۔

یہ قرۃ العین کی تخلیقی زبان کا کمال ہے۔

خیر اس گفتگو سے قطع نظر، اب یہ دیکھیے کہ اجو بھائی نے لکھنو میں کلو طوائف سے نکاح کر کے خاندان کا حسب نسب ملیامیٹ کر دیا۔

خاندانی جاہ وحشمت کے حوالے سے چھمی بیگم کے یہ احساسات افسانے میں ایک پر وقار تخلیقی اور فکری منظر نامہ مرتب کرتے نظر آتے ہیں۔ حالانکہ اس میں چھمی بیگم کی حق تلفی کے نتیجے میں ان کے مجروح ہوتے جذبات کی عکاسی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس بیچ ہوا یہ کہ اجو بھائی دلی گئے اور فساد میں وہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے!

چھمی بیگم کی جاہ وحشت تو جا ہی چکی تھی۔ ویران اور عسرت بھری زندگی کو سہارا دینے والا بھی کوئی نہ تھا۔ یہ ایک بڑا ہی Pathetic Situation تھا جس کا سامنا چھمی بیگم کر رہی تھیں۔ دو وقت کی روٹی کے لالے پڑ گئے۔ بڑھاپے کی دہلیز پر قدم بھی رکھ چکی تھیں۔ اب چھمی بیگم کا غصہ سرد پڑ چکا تھا۔ جوش وخروش، طنطنے اور جلال میں کمی آگئی تھی۔ غم گساروں کے سمجھانے بجھانے پر کہ اس تنگ دستی اور

تنہائی میں کب تک بسر کروگی۔ دلّی چلی جاؤ۔ صبیح الدین صاحب کے پاس بڑھاپا کٹ جائے گا!

اب چھمی بیگم کے پیش نظر صرف دو باتیں تھیں۔ غربت وافلاس کے باوجود وقار وتمکنت بحال رہے اور عزت وآبرو کے ساتھ دو وقت کی روٹی میسر ہو جائے! ضمیر کا سودا وہ کر نہیں سکتی تھیں۔ عزت نفس کی پاسداری ان کے لئے مقدم تھی۔ یہ ہے اس افسانے کا وہ بنیادی فکر وفلسفہ جس سے قرۃ العین حیدر کے پر وقار اور پر تمکنت تخلیقی ذہن کا پتہ چلتا ہے! اب چھمی بیگم اپنی خزاں رسیدہ زندگی کو از سر نو سجانے اور سنوارنے میں جٹ جاتی ہیں۔ چنانچہ غم گساروں کے سمجھانے پر وہ دلّی چلی گئیں اور بیگم صبیح الدین کے ہاں ان کے بچوں کی دینی تعلیم پر مامور ہو گئیں۔ اس روز سے چھمی بیگم بنت جمعہ خان زمیندار شاہجہاں پور، مغلانی جی بن گئیں۔ پورے وقار وتمکنت کے ساتھ چھمی بیگم، بیگم صبیح الدین کے ہاں بارہ سال گزار دیے۔ اس دوران بچے۔ بڑے ہو گئے اور اپنے اپنے ٹھکانوں کی جانب رواں دواں ہو گئے۔ بیگم صبیح الدین کو چھمی بیگم کی ضرورت نہ رہی۔ لیکن اللہ بڑا کارساز ہے۔ کوئی نہ کوئی راستہ نکال ہی دیتا ہے۔ چنانچہ بیگم صاحبہ نے جاتے جاتے چھمی بیگم کو اپنی دوست بیگم راشد علی کے ہاں رکھوادیا۔

چھمی بیگم یہاں ہاؤس کیپر بن گئیں اور ساتھ ہی مغلانی جی بھی کہلاتی رہیں۔ کیونکہ غربت و افلاس کے باوجود چھمی بیگم کو اپنی توقیر کا زبردست احساس تھا۔

چھمی بیگم زندگی کے حاشیے پر کھڑی تھیں۔ لیکن وقار وتمکنت کے دامن کو پکڑی نظر آتی ہیں۔ پانچ برس چھمی بیگم نے راشد علی صاحب کے گھر میں کاٹ دیے۔ جب راشد صاحب کا تبادلہ ہندوستانی سفارت خانے واشنگٹن میں ہونے لگا تو بیگم راشد علی کو چھمی بیگم کی فکر لاحق ہو گئی۔

لیکن اس پالنہار کی ڈیوڑھی سے کوئی مایوس تو لوٹتا نہیں۔ چھمی بیگم کے رزق کا انتظام بمبئی کی ایک الٹرا موڈرن خاتون مسز رضیہ بانو کے ہاں ہو گیا۔ یہ چھمی بیگم کی زندگی کا تیسرا اور آخری پڑاؤ تھا۔ کیونکہ اب وہ پیرانہ سالی کی دہلیز پر قدم رکھ چکی تھیں۔ لیکن عزم وارادے اب بھی توانا تھے۔ خودداری اسی طرح تھی جیسی زندگی کے ابتدائی ایام میں۔ میرا خیال ہے کہ فکر وسوچ کی یہ پختگی افسانہ نگار، قرۃ العین کی توانا تخلیقی فکر کا اشاریہ ہے۔

خیر قصہ کوتاہ یہ کہ چھمی بیگم جیسے تیسے بمبئی مسز رضیہ بانو کی جدید ترین سہولتوں سے مزین و آراستہ فلیٹ پر پہنچ گئیں!

اب یہ دیکھئے کہ مسز رضیہ بانو چھمی بیگم سے کس طرح مخاطب ہوتی ہیں!

''آ جاؤ بوا، بیٹھو''

اس اندازِ تخاطب کا Repercussion چھمی بیگم پر کس انداز سے ہوا، اس سلسلے میں ذیل کا یہ فکر انگیز مکالمہ ملاحظہ فرمایئے!

''جب سے چھمی بیگم برقع سر پر ڈال کر حق حلال کی روزی کمانے باپ دادا کی دہلیز سے باہر نکلی تھیں آج تک انہیں کسی نے بوا نہیں کہا تھا۔''

اب تک چھمی بیگم مغلانی جی کہلاتی رہیں۔ لفظ ''بوا'' سے چھمی بیگم کی خود دار طبیعت تلملا اٹھی۔ یہ ان کی اعلیٰ نسبی پر براہ راست چوٹ تھی۔ لیکن چونکہ چھمی بیگم اب معاملہ فہم ہو چکی تھیں۔ ان میں بردباری بھی پیدا ہو چکی تھی۔ ایسے میں ان چھوٹی موٹی نزاکتوں سے اپنی بنی بنائی زندگی کو وہ کیونکر تباہ کرتیں۔ حالات سے سمجھوتہ کرنے کا ہنر وہ سیکھ چکی تھیں۔ چنانچہ ''بوا'' ہوتے ہوئے بھی چھمی بیگم کے وقار پر کوئی آنچ نہیں آئی! ذیل کا یہ اختتامی مکالمہ ترسیل فکر و فلسفہ کے حوالے سے افسانے کا کلائمکس ہے!

''پاک پروردگار نے ان کے باپ دادا کی لاج، ان کے حسب نسب کی عزت رکھ لی اور ایک بار پھر ایک شریف گھرانے کی حق حلال کی کمائی میں ان کا حصہ بھی لگا دیا۔''

اس مکالمہ سے افسانے کا عنوان ''حسب نسب'' کی بھی وضاحت ہو جاتی ہے! افسانے کے بیانیہ کا یہ بالواسطہ Explanatory Form قرۃ العین حیدر کے بیانیاتی آرٹ (Art of Narrotology) کی تکنیک کا اختصاص ہے!

آخر میں چھمی بیگم کے کردار کے اس توانا پہلو کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جہاں وہ اجو بھائی کی بے وفائی پر واویلا مچاتی نظر نہیں آتی ہیں۔ اور نہ ہی احتجاج کرتی ہیں۔ بلکہ اپنی زندگی کو سنوارنے اور سجانے میں لگ جاتی ہیں کہ یہی ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل کی صورت ہے۔ یہ افسانہ نگار، قرۃ العین حیدر کی Intelligent اور Intellectual تخلیقی سوچ کا مظہر ہے!

پورے افسانے میں قرۃ العین کی وہی محبوب و مخصوص Aristocratic اور بورژوائی تخلیقی ذہنیت کی گونج صاف طور پر سنائی پڑتی ہے۔ ڈیمائی سائز میں مطبوعہ ۱۸ صفحات پر مشتمل اس افسانے کی یہ مختصر سی تجزیاتی گفتگو ہماری سماجی زندگی کے حاشیے پر کھڑی ایک عورت کی داستان درد و الم ہے جو اپنے بامعنی تانیثی وجود کے جواز کو بھی پیش کرتی ہے۔ یہ افسانہ بھی ادب کی سماجیات سے ہی تعلق رکھتا ہے!

(۲۰ راگست ۲۰۱۴ء)

10

مینوں لے چلے بابلا، لے چلے وے!

احمد ندیم قاسمی کی طرح، خدیجہ مستور کے اس افسانے میں بھی دردانگیزی اور دردمندی کی تخلیقی فضا بندی دیکھنے کو ملتی ہے۔ لیکن اس کی معنوی جہت قاسمی سے مختلف ہے۔ قاسمی نے جہاں تہذیب، تاریخ اور سیاست نیز زمانے کی سفاکیوں کا بیان کیا وہیں خدیجہ نے اپنے بیشتر افسانوں میں نسائیت کے حوالے سے فرد اور سماج کی زیادتیوں پر نشانہ سادھا ہے۔

ایک خاتون تخلیقی فنکار ہونے کے ناطے انہوں نے اپنے بیشتر افسانوں میں عورت کے تئیں اپنی ہمدردی اور دردمندی کا تخلیقی اظہار کیا ہے۔ حالانکہ خدیجہ کی چھوٹی بہن ہاجرہ مسرور کے افسانوں میں اس کا تخلیقی اظہار زیادہ موثر انداز میں ہوا ہے۔ یہاں خدیجہ اور ہاجرہ کا موازنہ و مقابلہ مقصود نہیں ہے۔ کیونکہ یہ دونوں بہنیں اردو کی خواتین افسانہ نگاروں میں ایک منفرد و جداگانہ مقام و مرتبہ رکھتی ہیں۔ بالخصوص افسانوں اور ناولوں میں خدیجہ مستور کی جزئیات نگاری کا تو جواب نہیں۔ اس گفتگو سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ خدیجہ کے بعد کے دنوں کے افسانوں میں ان کے بالیدہ اور پختہ تخلیقی شعور کی ذہنی وفکری اماجگاہ تہذیب و سیاست کی صورت میں دیکھنے کو تو ملتی ہے، لیکن انہوں نے اپنی اس تہذیبی اور سیاسی تخلیقی فکر میں نسائیت کو مرکز میں رکھا۔ یہاں تک کہ ان کے ناول ''آنگن'' اور ''زمین'' میں بھی یہ تخلیقی صورت حال دیکھنے کو ملتی ہے۔ لیکن خیال رہے کہ انہوں نے تانیثیت کی بے جا شورانگیزیوں سے اپنے آپ کو دور رکھا۔ تانیثیت اور نسائیت دو الگ الگ چیزیں ہیں اور دونوں میں بڑا فرق ہے۔ نسائیت فکر و سوچ کا شائستہ اور شریفانہ پہلو ہے جبکہ تانیثیت بے جا Dominating attitude کا مظاہرہ ہے جس کی نراجیت اظہر من الشمس ہے!

سردست اس بحث میں مزید الجھنا نہیں چاہتا اور عرض یہ کرنا ہے کہ یہ خدیجہ کے اُسی نسائی تخلیقی شعور کا نتیجہ ہے کہ ان کے فکروفن میں جزئیات نگاری اور غیر معمولی قوت مشاہدہ کے راستے جمالیات کے ایسے ایسے Touches دیکھنے کو ملتے ہیں جو قاری کے فکروشعور کو برانگیخت تو کرتے ہی ہیں

ساتھ ہی ان کی ذہنی وفکری شگفتگی وشادابی کا سبب بھی بنتے ہیں۔

خدیجہ مستور عورت کی نفسیات کے باطن کی سیاحی اس کمال ومہارت کے ساتھ کرتی ہیں کہ ادب کے ایک سنجیدہ اور ترقی یافتہ قاری کا ورطۂ حیرت میں ڈوب جانا کوئی تعجب کی بات نہیں!

زیر تجزیہ افسانہ فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے۔ جس کا موضوع درندگی ودحشت زدگی ہے۔ تھیم دردمندی اور دردانگیزی ہے۔

موضوع اور تھیم ایک دوسرے سے باہم پیوست ہیں۔ افسانہ کو پڑھنے کے بعد ایسا محسوس ہوتا ہے کہ خدیجہ مستور تھیم کے پیش نظر موضوع کو افسانے میں فکروفن کی کلیدی حیثیت عطا کرتے ہوئے فرد اور سماج کے لئے ایک لحۂ فکریہ فراہم کیا ہے!

درندگی ودحشت زدگی کی سولی پر کلبلاتی اور کسمساتی خنک ولطیف محسوسہ کیفیتوں کا چڑھ جانا اور جذبہ واحساس کا قتل ہوجانا۔ یہی اس افسانے کا فکری اور تخلیقی مرکز ومحور ہے۔

اس کی نوحہ گری میں —— نوحہ گر خدیجہ مستور کی آنکھوں سے آنسوؤں کا بہتا دریا ایک سیال اور رواں دواں تخلیقی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی ان کی لطیف تخلیقی حس حد درجہ متحرک وفعال محسوس ہوتی ہے۔ بس یوں سمجھئے کہ ایک زبردست جمالیاتی تخلیقی تجربہ سے قاری رُوبرو ہوتا ہے! ان امور پر تفصیلی گفتگو ذیل کی سطور میں کی جارہی ہے!

افسانے کا آغاز اس مکالمہ سے ہوتا ہے!

"پتلی سی نالی میں پانی کی دھار رینگ رہی تھی اور صابن کا پھولا جھاگ پانی پر غلاف کی طرح چڑھا ہوا معلوم ہورہا تھا۔"

اختتام اس اس مکالمہ پر ہوتا ہے۔

"پانی (نالی سے) بہہ چکا تھا اور صابن کا جھاگ بہہ کر ختم ہو چکا تھا۔"

پہلا مکالمہ زندگی کی علامت کا اشاریہ ہے۔ جبکہ دوسرا مکالمہ چراغ زندگی کے بُجھ جانے کا اشاریہ ہے۔ ڈیمائی سائز میں مطبوعہ ۵ صفحات پر مشتمل اس مختصر سے افسانے کے تاروپود انہی دو مکالموں کے درمیان بُنے گئے ہیں۔ افسانہ میں کرداروں کے نام نہیں ہیں۔ بلکہ ترسیل فکر وفلسفہ کے لئے کرداروں کو اشاروں اور کنایوں کے پیکر میں پیش کیا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ اس اشاراتی تخلیقی گفتگو میں کرداروں کا وجود تو ہے۔ لیکن افسانہ نگار نے اس کی تجریدپیکر نگاری کر کے Abstract Art کی معنویت

اوراس کے جواز کو تقویت پہنچایا ہے۔

جیسا کہ عرض کا گیا ہے کہ افسانہ فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا ہے اوراس کے After Shocks کو فوکس کرتے ہوئے حیوانیت وبربریت کے مضمرات واثرات کو ایک دوسری ہی جہت میں پیش کیا گیا ہے۔

وہ جہت ہے خدیجہ کا وہ نسائی شعور واحساس جس کی پامالی کی تخلیقی نوحہ گری میں انہوں نے لطیف حسیاتی عناصر کی فنکارانہ مصوری کر کے زیر تجزیہ افسانہ کے فکر وفن کو دردمندی اور دردانگیزی کا ایک اچھوتا اور نادر الوجود تخلیقی نمونہ بنادیا۔

اب یہ دیکھئے کہ شہر کی رونق اور گہما گہمی کو موت کے کھیل نے نگل لیا تھا۔ چہار جانب موت کا رقص جاری تھا۔ اس ہلاکت خیزی اور دلسوز افراتفری کے ماحول میں وہ سارا دن لاری پر ویران شہر کے گوشے گوشے کا چکر لگا کر فسادزدہ لوگوں کو ریلیف کیمپ میں پہنچا کر، تھکا مارا گھر پہنچ کر اندھیرے غسل خانے سے نہا کر نکلا تھا۔ لیکن!

''صابن کے جھاگ کی بہتی ہوئی پانی کی دھار نے اس کے ذہن میں اس واقعے کی یاد پوری شدت کے ساتھ ابھار دی۔''

نالی میں بہتا صابن کا جھاگ بیانیہ کا ایک Haunting Fictional تخلیقی وقوعہ ہے جو اس ہولناک اور سفاک واقعہ کو پوری شدت کے ساتھ Recall کرتا ہے۔ وہ واقعہ تھا اس ویران وسنسان بلڈنگ کا جہاں بلوائیوں نے عمارت کے بچے بچے کو پار لگا دیا۔ لیکن ''چوڑی اتھلی نالی میں بلڈنگ سے آتا ہوا صابن کا جھاگ ملا پانی کیچڑ میں رینگ رہا تھا۔''

فسادیوں کے لئے یہ حیرت واستعجاب کی بات تھی کہ اس بلڈنگ سے تو زندگی کا نام ونشان تک مٹا دیا گیا تھا۔ پھر یہ صابن کا گرم گرم بہتا جھاگ!

ان کو یقین ہو گیا کہ اس ویران وسنسان عمارت کے کسی نہ کسی گوشے میں زندگی سانس لے رہی ہے! پھر کیا تھا تالا توڑا گیا اور عمارت کے کونے کونے کی تلاشی شروع ہوگئی۔

آخر انہیں منزل مل ہی گئی!

''نیلے صاف ستھرے لباس میں ملبوس ایک چھوٹے سے قد کی خوب صورت سی لڑکی ان کے سامنے زمین پر بیٹھی تھی۔''

فسادیوں کی آنکھوں میں خون کے ڈورے دوڑنے لگے۔ ان میں ایک ایسا بھی تھا جو انسانی لاشوں کو دیکھتے دیکھتے اس کے اندر کا انسان جاگ اٹھا تھا۔ اس کے باطن میں دردمندی کے کونپل پھوٹنے لگے تھے۔ اس نے اپنے ساتھیوں کو انسانیت کی دوہائی دی۔ اسے نہ مارو! یہ معصوم ہے ! لیکن جنون و درندگی کے اس ماحول میں اس کی دوہائی کو کون سنتا۔ چنانچہ وہی ہوا جو ہونا تھا!

''آن کی آن میں کمرہ خالی تھا۔ پہلے سے زیادہ ویران اور خاموش۔''

فسادی جا چکے تھے۔ لیکن وہ دردمند کمرے میں بیٹھا اس لڑکی کی باقیات کو نہارتا رہا۔ اس کے بناؤ سنگھار کی چیزوں کو دیکھتا رہا۔ اور سوچتا رہا کہ آخر یہ لڑکی اس ہلاکت خیز ماحول میں ویران و سنسان بلڈنگ کے ایک کمرے میں بیٹھی کس کے لئے سنگھار کر رہی تھی۔ وہ اس معصوم لڑکی کے قتل سے بے حد نڈھال ہو چکا تھا!

یہ صحیح ہے کہ انسانی لاشوں کو دیکھتے دیکھتے اس کا دل پتھر ہو چکا تھا۔ لیکن اب وہ ٹرانس (قلب ماہیت) کی منزل سے گزر رہا تھا۔ ایک انجانی سی قوت و کیفیت تھی کہ اس کا وجود پگھلتا ہی چلا جا رہا تھا۔ وہ اس اُدھیڑ بُن میں پڑا تھا کہ اچانک اس لڑکی کے تکیہ کے نیچے سے ایک میلا سا بوسیدہ کاغذ کا ٹکڑا ملا۔ کھول کر پڑھنے لگا۔ اس کی انجانی قوت و کیفیت میں اُبال پیدا ہونے لگا۔ درد و کسک کی لہر اُٹھنے لگی۔ افسانہ نگار اس موڑ پر فکر و فہم کے بند دروازے پر لٹکتے تالے کو کھولتی ہیں! ذیل کا یہ مکالمہ افسانہ کی شاہ کلید (Master Key) ہے۔

''میری راہ میں کوئی بڑے سے بڑا طوفان بھی حائل ہو جائے تو وہ مجھے تم تک پہنچنے سے نہ روک سکے گا۔ میں تمہارے پاس سیدھا تمہارے کمرے میں پہنچوں گا۔ جہاں تم بنی سنوری بیٹھی میری راہ دیکھ رہی ہوگی اور .... ہاتھ کانپے ...... خط چھوٹ کر زمین پر گر گیا۔''

افسانے میں دردمندی اور دردانگیزی کی دونوں صورتیں یہیں سے دیکھنے کو ملتی ہیں۔ غور فرمائیے کہ فسادیوں میں ایک ایسا بھی شخص تھا جس کی دردمندی ہمارے لئے عبرت کا مقام رکھتی نظر آتی ہے۔ یہ اس لڑکی کے محبوب کا خط تھا جس کو پڑھنے کے بعد اس کے ہاتھ کانپنے لگے۔ اس کی یہ کپکپی اس کی دردمندی اور انسان دوستی کا ایک متحیر العقول اور نادر الوجود تخلیقی اظہاریہ ہے۔

آرٹ کا ایک کام یہ بھی ہے کہ وہ آدمی کو آدمی بناتا ہے۔ انسانیت کی بنیادی قدروں کا ادراک و عرفان کراتا ہے۔ افسانہ نگار کے پیش نظر آرٹ کا یہ بنیادی نکتہ ضرور رہا ہوگا، جبھی تو انہوں نے

افسانے کے اس موڑ پر فکروفن کا ایک ایسا اچھوتا تخلیقی نمونہ پیش کیا کہ پڑھنے کے بعد ہم خوابیدہ دنیا سے ہوش وحواس کی دنیا میں آجاتے ہیں۔ آرٹ ہماری مسلسل خوابیدگی کو جھنجھوڑتا ہے اور ہماری ہوش مندی کو جلا بخشتا ہے! خیر اس گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں اور یہ دیکھئے کہ ہلاکت خیزی اور درندگی کے ماحول سے پرے وہ لڑکی اپنے محبوب کے انتظار میں بنی سنوری بیٹھی تھی۔

افسانے کا عنوان ''مینوں لے چلے بابلا، لے چلے وے'' کو پیش نظر رکھئے اور باطن کی اس لطیف ونازک کلبلاتی، کنمناتی کیفیتوں پر غور فرمایئے کہ میرا بابلا آئے گا اور مجھے لے جائے گا! لیکن یہاں تو فسادی لے کر چلے گئے! آرزوؤں اور تمناؤں کا صنم کدہ ٹوٹ کر بکھر گیا! یہی وہ غیر معمولی نسائی جذبہ واحساس ہے اور جمالیاتی تجربہ ہے جو اس افسانے کا تخلیقی اختصاص ہے۔ ساتھ ہی افسانے کا یہی وہ تخلیقی وقوعہ ہے جو اس کی دردانگیزی کا موجب بنتا نظر آتا ہے!

خاکسار نے بہت سارے افسانے پڑھے ہیں۔ لیکن ایسا انوکھا جمالیاتی Touch خال خال ہی پڑھنے کو ملا۔ یہ خدیجہ مستور کا کمال فن ہے کہ انہوں نے فسادات کی سفاکیوں کا براہ راست تخلیقی اظہار نہ کرکے، فکروفن کی لطافت ونزاکت کو پیش نظر رکھتے ہوئے تخلیق کا ایک نرم ونازک Diluted سانچہ اس افسانے میں تیار کیا۔ ایسا Dilution کہ تخلیقی فکر ایک سیال اور رواں دواں صورت اختیار کرتی چلی گئی۔ یاد رکھئے کہ ادب یا ادب لطیف فنون لطیفہ کی ایک شاخ ہے جس کے تخلیقی اظہار میں بہر صورت جمالیاتی قدروں کو پیش نظر رکھنا ہوگا۔ نری حقیقت پسندی یا تخلیق کی اوبڑ کھابڑ زمین مجذوب کی بڑ یا کسی دیوانے کی دیوانگی کے علاوہ کچھ نہیں۔ فکروفن کی دیوانگی کو فرزانگی کی صورت میں پیش کرنا ہی اس کی عظمت کی دلیل ہے۔

ممکن ہے کہ آپ یہ سوچتے ہوں کہ ہلاکت خیزی کے اس ماحول میں لڑکی کا بن سنور کر محبوب کے انتظار میں بیٹھے رہنا اس کی دیوانگی اور پاگل پن نہیں تو اور کیا؟ لیکن ذرا اس نکتہ پر غور فرمایئے کہ آخر جینے کا کچھ تو سہارا ہو! ویران وسنسان عمارت میں اپنی آرزوؤں اور تمناؤں کے صنم کدے میں بیٹھے رہنا ہی اس کی فرزانگی تھی۔ وہ صدیوں کو لمحوں میں قید کررہی تھی۔ یقین جانئے کہ وہ لمحہ لمحہ دہشت وبربریت کا جشن منارہی تھی۔ جبھی تو خنجر بکف ہوتے ہوئے بھی اس کی آنکھیں فریاد سے خالی تھیں۔ وہ ہاتھ پھیلائے تھی اور خنجر اس کے سینے میں اترتا چلا گیا۔ مانو محبوب اس کو اپنی بانہوں میں سمیٹ رہا ہے۔ اور اب پانی بہہ چکا تھا اور صابن کا جھاگ بجھ کر ختم ہوچکا تھا!

ہمارے اردو کے افسانہ نگاروں نے تقسیم کے سانحہ، فسادات اور ہجرت کی کربناکیوں کے حوالے سے فکر و سوچ کے نہ جانے کتنے Shades پیدا کئے۔ ایک سوچ آپ زیر تجزیہ افسانے میں بھی محسوس کریں گے جس میں افسانہ تو فسادات کے پس منظر میں لکھا گیا، لیکن اس کے مضمرات و اثرات کی عقبی زمین خنک و لطیف ہواؤں کے جھونکوں سے سرسبز و شاداب نظر آتی ہے!

خدیجہ مستور کے تیسرے افسانوی مجموعہ ''چندروز اور'' (۱۹۵۱ء) میں شامل دس افسانوں میں سے اس افسانے کی شہرت و مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایئے کہ بیشتر موقر و مقتدر ادبی رسالوں کے مدیروں نے اس کو شائع کیا۔ اس وقت صرف تین رسالوں کے نام ذہن میں یاد آرہے ہیں۔

(۱) ''نقوش'' لاہور کا افسانہ نمبر (۲) ''روشنائی'' کراچی، شمارہ ۴۲، جولائی تا دسمبر ۲۰۱۰ء

(۳) ''ذہن جدید'' دہلی، شمارہ ۶۸، مارچ تا اگست، ۲۰۱۴ء۔

(۱۵ر اگست ۲۰۱۵ء)

(11)

بابا لوگ

دوسرے افسانوی مجموعہ "سارا دن دھوپ" کے پیش لفظ میں غیاث احمد گدی اپنی تخلیق تگ و دو کے بالکل اولین مرحلے کی جانب اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "سب سے پہلے حروف شناسی کے لئے جدو جہد کی۔ جنگل اور کھیتوں کی کیاری پر بھینس چراتے ہوئے یا کسی کوٹھری کے خاموش گوشے میں مٹی تیل کے دیے کی مدھم روشنی میں ایک ایک کر کے کئی حروف سے میری پہچان نے مجھے سخت حیرت اور ساتھ ہی اسی قدر مسرت سے ہمکنار کیا۔ حروف سے الفاظ تک پہنچنے کی کوششیں تیز تر تھیں۔ اس کے بعد چند لفظوں کی ترتیب سے ایک جملہ بنانے میں کامیابی حاصل کی۔ جس میں معنی بھی تھا۔ پھر اس جملے کو میں نے کئی ڈھنگ سے لکھا اور مفہوم معلوم کئے تو مجھے خاصی مسرت ہوئی۔ اور یوں وہ سب جو میرے ذہن میں اور باطن میں موجود تھا اس کے اظہار کا ایک تخلیقی وسیلہ دستیاب ہوا۔"

غور فرمائیے کہ ایک ایسا شخص جس کو باضابطہ رسمی تعلیم سے کوئی واسطہ نہیں۔ یہاں تک کہ مکتب اور گھریلو تعلیم کی بھی کوئی صورت میسر نہیں۔ وہ آنے والے دنوں میں اردو افسانہ کے ایک بڑے تخلیقی فنکار کی صورت میں ابھرا!

ذہن و فکر کی کلبلاہٹ اور بے چینی کیونکر متحرک ہوئی کہ اس نے حروف شناسی کے لئے جدو جہد کی۔ اتنا ہی نہیں لفظوں اور جملوں کے تشکیلی مراحل کی شعوری کوششیں اس حد تک تیز تر ہوئیں کہ بالآخران کوششوں نے زبان و بیان کی کوکھ سے ایک تخلیقی شخصیت کو جنم دیا۔ میرا خیال ہے کہ گدی کے تخلیقی مزاج کی نمو پذیری میں ذہن و فکر کی فطری افتادِ طبع کا بڑا زبردست دخل رہا ہے۔ یوں سمجھئے کہ گدی کے باطن میں Dormant Stage میں کنڈلی مارے بیٹھی تخلیق شخصیت لاشعور سے شعور کی سطح پر آنے کے لئے کلبلا رہی تھی۔ اتنا ہی نہیں تصور و تخیل اور قوت مشاہدہ کے جملہ تخلیقی عناصر اس کی شخصیت میں ایک سیل رواں کی طرح بہہ رہے تھے۔ جس کے اظہار کی امکانی صورتوں اور صلاحیتوں کی اس کو تلاش تھی۔ چنانچہ حروف شناسی اور لفظوں اور جملوں کی تشکیلی کوششیں

بعد میں ہوئیں اور تخلیق کا فکری آمیزہ قبل سے ہی اس کے وجود میں تیار پڑا تھا۔ تخلیقی شخصیت سازی کا یہ ایک حیرت انگیز اور محیر العقول فینومنن ہے جو خال خال ہی دیکھنے کو ملتا ہے۔ لیکن گدی کے ساتھ ایسا ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ گدی کی تخلیقی فنکاری ایک Natural Process میں نمو پذیر ہوئی۔ بغیر کسی کیل کانٹے کے۔ غیر معمولی قوت مشاہدہ اور زور تصور و تخیل ہی گدی کے افسانوں کی عقبی زمین ہے۔ لفظوں کے تخلیقی کھیل تماشے تو انہوں نے بعد میں سیکھے۔ محدود مطالعہ لیکن وسیع مشاہدہ اور غور و فکر۔ یہ ان کے فن کا نشان امتیاز ہے۔ چنانچہ ان کے افسانوی اسلوب پر اس کا رنگ بڑا ہی گہرا نظر آتا ہے۔ ان کی تخلیقی فنکاری میں یہ صورتیں اس لئے در آئیں کہ فکر و سوچ کی لاشعوری کیفیتیں اظہار کی شعوری کوششوں پر سبقت لیتی محسوس ہوتی ہیں۔

''بابا لوگ'' فکر و سوچ کا ایک المیہ ڈرامہ ہے۔ جس میں قدروں کی شکست و ریخت (Frustration) کے حوالے سے گدی کی فکری بلند پروازیاں تخلیق کے ایک نئے آفاق کو چھوتی نظر آتی ہیں۔ Frustration ہی اس افسانے کا المیہ ڈرامہ ہے!

بڈھا انکل اس افسانے کا مرکزی کردار ہے! بیان کردہ واقعات اسی کے گرد گھومتے نظر آتے ہیں۔ اس لحاظ سے افسانے کے بیانیہ میں اس کردار کو ہی مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ بڈھا انکل کی علامتی حیثیت اس کے تجریدی وجود کو مجروح نہیں کرتی ہے۔ کیونکہ اس کے وسیلے سے انسانی ہمدردیوں اور اخلاقی پاسداریوں کی ترسیل میں بے جا ابہام گوئی کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ اس کی وجہ افسانے کا راست بیانیہ ہے جو گدی کے فکر و احساس کے ابلاغ کے تخلیقی عمل کو ایک واضح سمت عطا کرتا ہے۔ حالانکہ حد درجہ راست گوئی تخلیقی بیانیہ کے لئے سم قاتل کا درجہ رکھتی ہے۔ لیکن گدی چونکہ ایک فطری اور خود رو فنکار تھے۔ لہٰذا اظہار کی سطح پر اس قسم کے فنی نقائص و عیوب پر قابو پا لینے کے ہنر سے وہ واقف تھے۔ چنانچہ یہ ان کی تخلیقی ہنرمندی کی دلیل ہے کہ افسانے میں بیان کردہ فکر و فلسفہ کی بہتات پسندی کے باوجود اثر پذیری کی قوت و صلاحیت حیرت انگیز طور پر محسوس ہوتی ہے۔ اس افسانے پر گفتگو کا جواز بھی یہی ہے!

بڈھا انکل ایک عیسائی صاحب کا خانساماں تھا۔ ارد گرد کے بچے اس سے کہانی سنا کرتے تھے۔ بڈھا ان بچوں کو بابا لوگ کہہ کر پکارتا تھا۔ انہی بابا لوگ میں اس کے صاحب کی پہلی بیوی کی بیٹی مارگریٹ بھی تھی۔ جس کی پرورش و پرداخت میں اس کا خون جگر صرف ہوا تھا۔ مارگریٹ کی ماں سے بڈھے کو بے حد انسیت تھی۔ بڈھے کے وجود میں مارگریٹ کے تئیں ہمدردیوں اور دردمندیوں کی جو لہریں بہہ رہی تھیں یہ اس کی ماں کے تئیں اس کی غیر معمولی انسیت اور وفاداری کا نتیجہ تھیں! بڈھا انکل کے وجود میں زندگی کا جو کچھ بھی رمق تھا وہ مارگریٹ کی وجہ سے ہی۔ مارگریٹ سے بے پناہ شفقت و ہمدردی۔

افسانے کے تار و پود میں مارگریٹ کے تئیں بڈھے کی شفقت و ہمدردی کو ہی بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

اس گفتگو کے پیش نظر افسانے کے ابتدائی مکالموں کو ملاحظہ فرمایئے!

''بابا، تم لوگ ام کو ایک بات بتائے گا۔ پھر کہانی سنائے گا۔''

بتائے گا'' بتائے گا'' بابا لوگ نے ایک زبان ہو کر کہا۔

''تو بولو یہ دنیا اتنی بیوٹی فل کیوں ہے؟''

بچے جن سے کئی بار یہ سوال دہرایا گیا وہ حسب دستور ایک زبان ہو کر چاند کی طرف اشارہ کرنے لگے۔ ''مون سے.....!''

''ویری گڈ مون ایسا چمکتا ہے''

جیسے اپنا بے بی ڈولی.....''

پھر اس نے چاند کی طرف نظریں گاڑ دیں۔

''جیسے اپنا بے بی مارگیٹ.....!''

دیکھا آپ نے مارگریٹ اور اس کی ماں سے بڈھا انکل کی انسیت و محبت! انسیت و محبت کے اس Quantum کو محسوس کیجئے اور غور فرمایئے کہ انسانی جذبے کا یہ کیسا! چھوتا اور نادر الوجود تخلیقی وقوعہ ہے! یہ تخلیقی وقوعہ گدی کی قوت مشاہدہ اور اس کی تیز و تند تخلیقی حس کا اشاریہ ہے!

اب یہ دیکھیے کہ بڈھا انکل بابا لوگ کو بار بار راجا اور رانی کی اسی کہانی کو سناتا جو اس کے وجود کا حصہ بن چکی تھی۔ بچے اس کہانی کو بار بار سن کر اکتا سے گئے تھے۔ لیکن بڈھا انکل اس کہانی کے علاوہ اور سناتا ہی کیا۔ کہانی کا یہی تو وہ درد انگیز واقعہ تھا جو اس کی وفاداریوں اور Commitment کو متحرک کرتا رہتا۔ اس کی آنکھوں میں جو ایک انجانی سی چمک کوندتی رہتی، اس کے اندر بابا لوگ کو کہانی سنانے کی جو تحریک ہر وقت پیدا ہوتی رہتی، اس کی وجہ عیسائی صاحب کی پہلی بیوی تھی جس کا وہ ایک وفادار ملازم تھا! اور اب اس کی تمام تر وفاداریاں اور ہمدردیاں مارگریٹ کے وجود میں منتقل ہو چکی تھیں۔ بڈھا انکل اس کے وجود میں اس کی ماں کی شبیہ تلاش کرتا رہتا۔ فکر و فلسفہ کی سطح پر اس افسانے کی یہی وہ عقبی زمین ہے جس کی تہہ سے Frustration کی صورت میں درد انگیزیوں اور الم ناکیوں کی انگنت کرنیں نکلتی ہیں۔ اندرونی دلدوزی (Pathos) کی تخلیقی فنکاری اس افسانے میں اسی راستے سے اپنے اوج کمال پر نظر آتی ہے!

اب اس کہانی کو ملاحظہ فرمایئے جو بڈھا انکل بابا لوگ کو بار بار سنایا کرتا تھا!

''جب کنگ باہر سے شراب پی کر آتا تو خوب شور کرتا۔ کوئن کو گالیاں بولتا، اس کو خوب مارتا، نوچتا، کتا ماپھک اور بولتا ام بے بی مانگتا۔ سن مانگتا۔ کوئن کچھ نہیں بولتا۔ وہ بہوت روتا، دھیرے دھیرے روتا۔ ایسا ماپھک جیسے ٹائم پاس ہوتا۔ کوئن روتا۔ اس ٹائم اس کا ایک خانساماں ہوتا۔ بابا لوگ خانساماں جانتا۔ امارا ماپھک خانساماں۔''

یہ کہانی بڈھا انکل کو اس لئے پسند تھی کہ یہ اس کے فکر وشعور کا حصہ بن چکی تھی۔ اس کی نظروں کے سامنے آئے دن یہ دردانگیز واقعہ رونما ہوتا رہتا۔ یہ واقعہ اس کے ذہن وفکر میں Haunt کرتا رہتا۔ انسانی جذبہ کی سطح پر اس کی الجھنیں بڑھتی چلی گئیں۔ بڈھے کو جس قسم کی بے چینی اور تڑپ کی کیفیتوں سے دو چار ہونا پڑا اور جس کے نتیجے میں مارگریٹ سے ہمدردی والفت کی صورت میں اس کی فکری استقامت کو ایک واضح سمت عطا ہوئی۔ میرا خیال ہے کہ یہ فن کی صورت میں تحلیل نفسی کی ایک بہترین مثال ہے۔ عیسائی صاحب کو اولاد ذکور کی چاہت تھی۔ اولاد ذکور واناث کا معاملہ تو کسی کے بس میں نہیں۔ عیسائی صاحب یہ سمجھنے کو تیار نہیں۔ لیکن بڈھا انکل مشیت کی اس نزاکت کو خوب سمجھتا تھا۔

تفہیم وتعبیر کے اس موڑ پر گدی کی تخلیقی فکر وسوچ پر غور فرمایئے کہ فرد اور سماج کا خود غرضانہ ذہنی رویہ نہ جانے کیسی کیسی فتنہ سامانیوں کو جنم دیتا ہے۔ تفہیم وتعبیر کا ایک دوسرا پہلو یہ بھی ہے کہ گدی نے بڈھا انکل کے کردار کے وسیلے سے انسانی رشتوں کے فلسفہ کو بھی سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ حسب امید وخواہش اولاد کا ہونا یا نہ ہونا زن وشو کے درمیان یقین واعتماد کی کمی کا سبب نہیں بن سکتا۔ اگر ایسا ہوا تو پھر خود غرضی کے یہ چوہے اعتماد کے خیمے کو کتر کتر زمین بوس کر دیں گے۔ چنانچہ افسانہ نگار کا فکری مطمح نظر رشتوں کی پاسداری اور تقدیس وفا ہے۔ لیکن سماجی اور انسانی قدروں کے ٹوٹنے پھوٹنے کی وجہ سے رشتوں کی پامالی افسانہ نگار کی تخلیقی فکرمندیوں کی صورت میں اجاگر ہوتی ہے۔ چنانچہ بڈھا انکل کی زندگی میں حرکت وتوانائی کا جو چراغ جل رہا تھا وہ بے بی مارگریٹ کی وجہ سے۔ یہ کردار انسانی رشتوں کے تحفظ وبقا کی علامت کے طور پر نظر آتا ہے۔ مارگریٹ کی خوشی، اس کی زندگی کی خوشی تھی۔ اس کے انسانی جذبہ واحساس کے تاروں میں جو کچھ بھی سر Activate ہوئے وہ مارگریٹ کے وجود کی وجہ سے۔

لیکن مارگریٹ تو زندگی کی انیس بہاریں مکمل کر کے عیش ونشاط کے پرفریب جھولے میں جھول رہی تھی۔ اسے انسانی رشتوں کے حوالے سے بڈھا انکل کے جذبہ واحساس سے کیا واسطہ۔ بڈھا اپنی وفاداریوں اور محبتوں کے جھولے میں جھول رہا تھا۔ دوسری جانب مارگریٹ اپنے نئے دوست جارج کے ساتھ عیش وطرب کی لذت کوشیوں میں مگن تھی۔ افسانے کا یہی وہ موڑ ہے جہاں سے

اور Shocks اور Frustration کی قصہ گوئی شروع ہوتی ہے!

اب یہ دیکھئے کہ بڈھا انکل کے لئے مارگریٹ کی یہ رنگ رلیاں اور اٹھکھیلیاں نا قابل برداشت تھیں۔ وہ تو اب بھی بے بی مارگریٹ کو کہانی سنانا چاہتا تھا۔ لیکن مارگریٹ کے نزدیک بڈھا انکل کے اس جذبہ واحساس کی کوئی قدر وقیمت نہ تھی۔ اس متصادم ہوتی فکروسوچ کے پس منظر میں ذیل کا یہ مکالمہ حد درجہ فکر انگیز ہے!

> ''مگر اب بے بی کہانی نہیں مانگتا۔ اس پودے کے تنے موٹے ہو گئے ہیں۔ قد لمبا ہو گیا ہے۔ پہلے وہ کہانیوں کے جھولے سے جھولنے کے لئے کیسے مچلا کرتی تھی۔ مگر اب خود چاہتی ہے کہ کوئی اس کے تنے میں رسیوں کا جھولا لگا کر لمبی لمبی پینگ کھائے.........اور کہیں وہ تنا ٹوٹ گیا تو!.........بے وقوف بچی۔ پھر زندگی کا بارگراں تو کیسے اٹھا سکے گی؟؟؟ بول.........نادان مارگیٹ!''

یہ اقتباس جذبہ واحساس کی سطح پر تقدیس وفا کا ٹوٹتا بکھرتا منظر نامہ ہے۔ چنانچہ اس اقتباس سے آپ کو اندازہ ہوا ہوگا کہ گدی کی تخلیقی فکر انسانی رشتوں کی پاسداری اور اس کے تئیں فکر مندیاں کس حد تک ہیں۔ گدی تخلیق کی سطح پر نفسیات کی کج رویوں اور اس کی تلون مزاجی کے زبردست نباض تھے۔ جبھی تو وہ بڈھا انکل اور مارگریٹ کے درمیان کے ذہنی فاصلے اور زمانی بعد کی ایک دلچسپ تصویر پیش کرنے میں کامیاب ہوئے۔ لیکن میں بڈھا انکل کے تئیں مارگریٹ کی لاپروائی اور عدم دلچسپی کو بدترین اخلاقی گراوٹ پر محمول کرتا ہوں۔ ممکن ہے کہ گدی کے نزدیک اس کی وجہ زمانی فاصلے (Generation gap) ہی ہوں۔ لیکن بہرصورت گدی اس ذہنی رویے پر قدغن لگانا چاہتے ہیں۔

اس نکتہ کو بھی پیش نظر رکھئے کہ مارگریٹ کے تئیں بڈھا انکل کی ہمدردیاں اس کی ماں کے توسط سے تو تھیں ہی۔ لیکن یہ امر بھی قابل توجہ ہے کہ بڈھا انکل بذاتِ خود فطری طور پر ایک دردمند کردار کی صورت میں اس افسانے میں نظر آتا ہے۔ اس کی دردمندیاں اس کی شرافت نفس کی مُظہر ہیں۔ اور وہ مارگریٹ سے بھی ایسی ہی امید کا متمنی تھا۔ ممکن ہے کہ میری اس گفتگو کو Lofty Ideas پر محمول کریں۔ لیکن اس افسانے میں فکر وفن کی جو صورتحال ہے اس کی توجیہہ پسندی اس سے بہتر اور نہیں ہو سکتی۔ اس افسانے میں گدی کی فنکاری نظریاتی نہج پر ترسیل فکروقدر کی نمو پذیری کرتی نظر آتی ہے۔ چنانچہ مذکورہ مکالمہ گدی کی فکروسوچ کا ایک اچھوتا تخلیقی وقوعہ ہے۔ اور اثر انگیزی کی جو کیفیت اس میں محسوس ہوتی ہے اس کی وجہ لفظوں کی تخلیقی فنکاری نہیں ہے بلکہ جذبہ واحساس کی وہ فنکارانہ رنگ آمیزی ہے جو بیانیہ کو دامن کش دل بناتی نظر آتی ہے۔

ہاں تو عرض یہ کر رہا تھا کہ مارگریٹ کی بے توجہی اور بیوفائی سے بڈھا انکل کا دل پگھلتا جا رہا

تھا۔ جارج کے ساتھ اس کی عیش کوشیاں اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکی تھیں۔ وفاداریاں، ہمدردیاں اور دردمندیاں ٹوٹتی بکھرتی جا رہی تھیں اور بڈھے کا وجود پارہ پارہ ہوتا جا رہا تھا۔ لیکن اس کی قسمت میں تو مارگریٹ، عیسائی صاحب اور اس کی نئی بیوی کی جھڑکیاں سننا لکھا تھا۔ بالخصوص مارگریٹ کی ان گھناؤنی حرکتوں کے لئے اس کی ہلکی سی سرزنش بھی کرتا تو ایسے میں مارگریٹ اس کے جذبہ واحساس کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی۔ بالآخر وہ وقت بھی آ ہی گیا جب جارج کے ناجائز جسمانی رشتے کے نتیجے میں:

''نادان بے بی ایک ناجائز بچے کو جنم دے رہی تھی''

بڈھا انکل کے حوالے سے یہ Frustration اور Shock کی انتہا ہے۔ اور یہی اس افسانے کے المیہ ڈرامہ کا کلائمکس ہے۔ ذیل کے اس اقتباس میں بڈھا انکل کی مایوسیوں، بے چینیوں اور فکرمندیوں کے Quantum پر غور فرمایئے:

''بابا لوگ اگر آج اپنا مون کو گرہن لگ گیا تو..... ؟ بابا لوگ بولو.......؟

ام بابا لوگ کو کدر سے کنگ کا کہانی سنائے گا؟ کیسا ماچک کہانی سنائے صایب......؟''

بڈھا انکل جس خدشے میں گرفتار تھا وہ سچ نکلا۔ دنیا اس کو چاند کی مانند خوبصورت اس لئے لگتی تھی کہ مارگریٹ کا چہرہ چاند جیسا لگتا تھا۔ چاند گدی کی اس تخلیقی فکر کے اظہار کا ایک خوبصورت استعارہ ہے۔ اس استعارے میں بڈھے کی تمام تر چاہتیں یکجا ہوگئی ہیں۔ لیکن اس کی وفاداریوں اور دردمندیوں کا چاند اب گہنا چکا تھا۔ زندگی کا چراغ جھلملانے لگا۔ افسردگی اور یاسیت اس کے جذبہ واحساس کی چمک کو دھندلا کرنے لگی۔ ناجائز بچے کی پیدائش نے اس کے پھول بھرے خوابوں کے حسین آنگن میں کانٹوں کے انبار لگا دیئے!

جلال وجمال کی اس ملی جلی کیفیت کے زیر اثر گدی کی تخلیقی فکر کہانی کے المیہ ڈرامے کے سین کو اس طرح ڈراپ کرتی ہے!

''دنیا کتنا بیڈ مالم پڑتا اب.....اوپر آسمان تاریک تھا۔ گہرے سیاہ جھومتے ہوئے بادل امڈ رہے تھے۔ اور منور چاند بادلوں کے آگے بھاگتا ہوا نکلا جا رہا تھا۔ کبھی مدھم سا، کبھی روشن، مگر دوڑتا ہوا۔ اس نے نگاہیں اٹھا کر آسمان کی سمت دیکھا ''اپنا مون کدر کو جاتا... ایسا ماچک کدر کو دوڑتا.....؟''

جی ہاں! بڈھا انکل کا بیوٹی فل مون کدھر بھاگ رہا ہے! مارگریٹ کدھر بھاگ رہی ہے! جذبہ واحساس کی سطح پر بڈھے کی اس یاسیت اور افسردگی کو محسوس کیجئے! میرا خیال ہے کہ Frustration اور Shock کے حوالے سے یہ افسانہ ایک عجوبۂ خیال تخلیقی نمونہ ہے!

(۲۰ رمئی ۲۰۰۵ء)

(12)

پرندہ پکڑنے والی گاڑی!

''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' غیاث احمد گدی کی ایک خوبصورت سی علامتی اور استعاراتی کہانی ہے۔ علامتی اس معنی میں کہ پرندہ پکڑنے والی گاڑی طاقت، خود غرضی اور استحصالانہ رویہ کی علامت ہے۔ کہانی کی ابتدا اس طرح ہوتی ہے:

> ''صبح ہوتی، دن چڑھتا اور جب سورج ٹھیک نصف النہار پر پہنچتا، شہر میں ایک ایسی گاڑی آتی جو شہر کے پرندوں کو پکڑ کر لے جاتی''۔

اور جب یہ عمل ختم ہوتا تو اُس وقت پرندہ پکڑنے والے اُس آدمی کے چہرے پر ایک ایسی فاتحانہ سفاک مسکراہٹ پھیل جاتی جیسے اُس نے ساری دنیا کو زیر کر لیا ہو۔

> ''اُس وقت اس آدمی کے چہرے پر عجیب سی ہنسی بکھر جاتی اور آنکھیں اندھیرے میں بلّی کی طرح چمک اٹھتیں''۔

چہرے پر ایک پُر اسرار ہنسی کا بکھر جانا اور اندھیرے میں بلّی کی آنکھوں کی طرح اس کی آنکھوں کا چمکنا علامت ہے ایک فاتحانہ اور غیور استحصالانہ اور خود غرضانہ ذہنی رویے کی۔ چنانچہ پرندہ پکڑنے کے اس عمل میں فکر کا ایک بنیادی پہلو یہ ہے کہ پرندہ پکڑنے والی گاڑی حصول دولت کی خاطر پرندہ نہیں پکڑتی ہے۔ بلکہ اس کے پیچھے طاقت اور زور آزمائی کے جبریہ استعمال کی ذہنی روش کام کرتی نظر آتی ہے۔ فنکار کا یہ تخلیقی رویہ معاشرے میں پنپنے والی بیمار ذہنیت اور ناجائز طور طریقوں کا اشاریہ ہے کہ آخر پرندہ پکڑنے والی گاڑی نے شہر کے بھیڑ بھاڑ والے علاقے کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ وہ چاہتے تو باغوں اور جنگلوں میں جا کر بہ آسانی اپنے اس عمل کو بروئے کار لے آتے۔ لیکن مقصد تو طاقت، خود غرضی اور استحصال کا مظاہرہ کرنا تھا جو ظاہر ہے کہ سنسان و بیابان علاقے میں دکھانے سے کیا فائدہ! لہٰذا کہانی کی ابتدائی سطور میں ہی اس کے تخلیقی مدعا و منشا کی گونج صاف طور پر سنائی پڑتی ہے۔ جس کے توسط سے کہانی کے بنیادی فکر و فلسفہ تک ہماری رسائی ہوتی ہے۔ یہ گدی کے فن نگارش کا کمال ہے کہ

انہوں نے علامتوں کی زبان کو تفہیم و ترسیل کی پے چیدگیوں سے پاک رکھا۔ زیر بحث کہانی میں تخلیقی فنکاری کی تین پرتیں نظر آتی ہیں جن میں فکر و تجربہ کی جو فنی صورت گری کی گئی ہے اس میں فنکار کی توجیہ پسندی اور معقولیت پسندی کے تخلیقی عناصر حد درجہ متحرک نظر آتے ہیں اور اسی راستے سے زبان و بیان کی ژولیدہ نگاری اور تجریدیت کی مبہم پسندی سے کہانی کا بیانیہ پاک نظر آتا ہے۔

مطلب یہ کہ فرد اور سماج کی جن لعنتوں اور برائیوں کی عکس ریزی اس کہانی میں کی گئی ہے فنکار ان سے نبرد آزما بھی نظر آتا ہے۔ یعنی اس کہانی میں گدی کی فکریاتی سرگرمیاں مسائل کو اُجاگر بھی کرتی ہیں۔ اور ان سے جوجھتی بھی ہیں۔ یہ طریقہ اظہار فنکار کی حساس طبیعت اور اس کے تخلیقی شعور کے بالیدہ ہونے کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ مزید یہ کہ اُن مسائل و واقعات کے اقداری نتائج سے بھی فنکار باخبر نظر آتا ہے جو تخلیق کی عقبی زمین کی زرخیزی کے سبب بنتے محسوس ہوتے ہیں۔

اب یہ دیکھیے کہ خود غرضی اور استحصال کا تخلیقی اظہار گدی نے کس طرح کیا ہے۔

"میں نے ایک دکان دار کو جلیبیوں کی تھالی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا کہ یہاں دیکھو جلیبیوں پر کتنی مکھیاں بیٹھی ہوئی ہیں؟........ "مکھیاں ــــ؟" حلوائی نے کاہلی سے ہاتھ ہلا کر مکھیوں کو اڑانے کی کوشش کی۔ حلوائی نے میری جانب غور سے دیکھتے ہوئے کہا "مگر تم کو کیا صاحب، تم کو تو نہیں خریدنا....."

میں نے جواب میں انکار کیا تو حلوائی نے آنکھ ماری اور سرگوشیوں کے لہجے میں کہا "اور مجھ کو کیا صاحب، مجھ کو بھی تو کھانا نہیں.....!"

بہ ظاہر تو جلیبیوں اور مکھیوں کا واسطہ فطری ہے۔ لیکن حلوائی کے نزدیک مکھیوں کا جلیبیوں پر بیٹھنا اس کی دکانداری کے لیے منافع بخش ہے۔

"رس مکھیوں کے پیٹ میں اور مکھیاں جلیبیوں کے ساتھ پلڑے پر...... سمجھے بابو؟ ایسے فائدہ ہوا"!

اب ذرا اس پس منظر میں پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے منفی طرز عمل کے حوالے سے لوگوں کی بے حسی پر غور فرمائیے:

"بس یہیں سے میں چونک گیا کہ اصل بات کیا ہے۔ پرندہ پکڑنے والی گاڑی آتی ہے اور شہر کے پرندوں کو پکڑ کر لے جاتی ہے۔ اور کوئی پوچھنے والا تو کیا ملے گا،

کوئی خدا کا بندہ پلٹ کر دیکھتا بھی نہیں ہے۔ میری سمجھ میں بات آ گئی۔ میری پیشانی پر جو بہت دیر سے بلکہ کئی دنوں سے ایک تیوری کسی سنتری کی طرح دکھ رہی تھی۔ سمٹ گئی"

ہاں تو پرندہ پکڑنے والی گاڑی شہر میں آتی ہے اور گوریا، قمری، بلبل، نیل کنٹھ، مینا اور طوطا وغیرہ کو پکڑ کر لے جاتی ہے۔ لیکن شہر کی ہماہمی اور شورش زدہ مادّی تہذیب کے ریلے میں کسی کو بھی اتنی فرصت نہیں کہ یہ غور کرے کہ آخر یہ لوگ پرندہ پکڑ کر کیوں لے جاتے ہیں۔ بالفرض محال اگر کسی نے اپنے ردِّ عمل کا اظہار کیا بھی تو گاڑی والے چند سکے اس کے سامنے پھینک دیتے اور وہ اُن سکوں کو بٹورنے میں لگ جاتا۔

یہاں بھی کہانی کار نے خود غرضی اور مطلب پرستی کی فنکارانہ عکس ریزی کر کے معاشرے کی کھوکھلی، انحطاط پذیر اور فکری تضاد سے بھری زندگی پر ایک ضرب کاری لگائی ہے۔ چنانچہ پرندہ پکڑنے کے بعد گاڑی کا شہر کے اُتری علاقے کی ڈھلان کی طرف اُتر جانا، زوال آمادہ سماجی زندگی کا اشاریہ ہے۔ دراصل گدی نے اس کہانی کے وسیلے سے فرد اور سماج کی شکست خوردہ سوچ کو اُجاگر کرنے کی کوشش اس لیے کی ہے کہ کبھی تو ہمارا خوابیدہ فکر و شعور ہوش و حواس کی دنیا میں قدم رکھے۔ کبھی تو احساس کی سطح پر احتجاج و مزاحمت کی چنگاری سلگے۔ میرا خیال ہے کہ فنکار کا یہ خواب محض طلسمِ خیال نہیں ہے بلکہ زندگی کی مثبت اور توانا سچائیوں اور قدروں کی عقبی زمین کو مزید زرخیز بنانے کی سمت ایک غیر معمولی تخلیقی کاوش ہے۔ زندہ تحریروں کی فہرست میں گدی کی اس کہانی کا شمار اگر ہوتا ہے تو صرف اس لیے کہ گدی کی تخلیقی فکر و سوچ کہانی کے کینوس پر زندگی کی رنگ آمیزی اور مصوری کرتے وقت حد درجہ متحرک و فعال نظر آتی ہے۔ اور کہانی کی بنیادی تھیم میں اثر پذیری کی قوت و صلاحیت اسی راستے سے پیدا ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہی وہ Thematic approach ہے جو غیاث احمد گدی کی تخلیقی انفرادیت کی راہ کو استوار کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بھی ذہن نشیں کرتے چلیے کہ گدی نے اس کہانی کے توسط سے اپنے آپ کو ایک مصلح کی صورت میں پیش کرنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ بلکہ مسائل کی فنکارانہ تصویر کشی کر کے آپ کے لیے ایک لمحہ فکریہ فراہم کیا ہے۔

اب آپ کی توجہ کہانی کی دوسری پرت کی جانب مبذول کروانا چاہتا ہوں:

یہ عرض کرتا چلوں کہ بیان کنندہ خود کہانی کار ہے جو اپنے فکر انگیز مشاہدوں اور تجربوں کے

اظہار میں جزئیات نگاری کی فنی لطافتوں اور نزاکتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے کہانی میں ماجرا سازی کی ایک دلچسپ تخلیقی فضا خلق کرتا ہے۔ جس میں غور و فکر کی نمو پذیری کی بے پناہ صلاحیت کا احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ منّی بائی کے کوٹھے پر پنجرے میں بند طوطا جو نبی جی روزی بھیجو کی رَٹ ہر وقت لگا تا رہتا ہے، اس کہانی میں گدی کے تخلیقی مدعا و منشا کے اظہار کا ایک بہترین وسیلہ ثابت ہوا۔ پرندہ پکڑنے والی گاڑی آئے گی اور منّی بائی کا طوطا بھی اٹھا لے جائے گی۔ لیکن اس سے منّی بائی کو کیا فرق پڑتا ہے:

> ''بہت سے سکّے مل جائیں تو ہیرا من کو کون روتا ہے۔ گاڑی والے اگر ڈھیر سارے سکّے پھینک دیں گے تو میں سب چُن لوں گی۔۔۔۔ اور بازار سے نیا طوطا لے آؤں گی''۔

انسانی فطرت و جبلت کے حوالے سے فکر و خیال کا یہی وہ مضحک پہلو ہے جو گدی کی تخلیقی فکر کی تہہ میں دبی ہوئی چنگاری کو دعوتِ شعلگی دیتا نظر آتا ہے۔

ممکن ہے کہ آپ کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہو رہا ہو کہ منّی بائی کا تعلق جس پیشہ سے ہے، اس اعتبار سے اس کی ذہنی پستی اور فکری آلودگی عین فطری ہے۔ لہٰذا منّی بائی سے اخلاقی اور انسانی قدروں کی پاسداری کا متقاضی ہونا خلاف امر ہے۔ اس رُو سے اگر پرندہ پکڑنے والی گاڑی منّی بائی کا طوطا لے ہی جاتی ہے تو کیا مضائقہ بشرطیکہ منّی بائی کو اس کے عوض ڈھیر سارے پیسے مل جائیں۔ چنانچہ تفہیم و تعبیر کی سطح پر منّی بائی کی اس خود غرضی اور موقع پرستی کو فکر کی مضحکہ خیزی سے کیوں کر تعبیر کیا جائے؟ لیکن اس ضمن میں عرض یہ کرنا ہے کہ منّی بائی کی زندگی کی سرگرمیاں سماج کے سامنے ایک کھلی کتاب ہے۔ جس کا ہر ورق ظاہری ملمع کاریوں سے مبرّا ہے۔ جبکہ طبقۂ اشراف اور نام نہاد مہذب سماج کے ایسے بے شمار افراد ہیں جو در پردہ ان انسانیت سوز اور غیر اخلاقی حرکتوں کے مرتکب آئے دن ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن چونکہ ان کی ان حرکتوں کی پرورش پردۂ اخفا میں ہوتی رہتی ہے لہٰذا ان کی ان کریہہ و قبیح آماجگاہوں کو کوئی منّی بائی کا کوٹھا نہیں کہتا۔ مطلب یہ کہ زندگی کی تلخ و تند سچائیوں کے حوالے سے غیاث احمد گدی کا یہ تخلیقی طریقہ کار کہانی کی فکری جہت کو اس کے سماجی منظر نامے سے بھی روشناس کرتا ہے۔ چنانچہ روشناسی کے اس عمل میں گدی کی فنکارانہ نظر اس کہانی میں سماج کی مخرب اخلاق حرکتوں پر مرکوز رہتی ہے۔ خواہ ان کا تعلق منّی بائی سے ہو یا پھر زندگی کے دیگر شعبوں سے۔ لہٰذا منّی بائی کی خود غرضی اور موقع پرستی بھی علامت ہے اُس سوچ کی جس کی نمو پذیری کسی نہ کسی شکل میں معاشرے میں ہوتی رہتی ہے۔ انسانی فطرت کا یہی وہ مکروہ چہرہ ہے

جو متی بائی کے حوالے سے گدی کی تخلیقی فکر کو برانگیخت کرتا ہے۔

اب آپ کو کہانی کے اس تیسرے منظرنامے کی طرف لیے چلتا ہوں جہاں احتجاج و مزاحمت کی گونج صاف طور پر سنائی پڑتی ہے۔

''دس سالہ بچّے کی جوان بہن لقوہ کی مریض ہے اور حکیم جی نے دواؤں کے ساتھ کبوتر کے پروں کی ہوا کے لیے کہا ہے۔ اگر یہ گاڑی والے بچّے کے کبوتر کو بھی لے گئے تو پھر کیا ہوگا......؟''

قصہ یوں ہے کہ وہ دس سالہ بچّہ جس کی ملاقات اچانک کہانی کار سے ہوتی ہے، اُس کے پاس ایک کبوتر ہے جس کے پروں کی ہوا اس کی جوان بہن کے مرض کے علاج کے لیے ازحد ضروری ہے۔ اُسے ڈر ہے کہ کہیں پرندہ پکڑنے والی گاڑی اس کبوتر کو بھی نہ پکڑ لے۔ لیکن اُس کا ڈر سچ نکلا اور گاڑی والے اُس کے کبوتر کو بھی اُٹھا لے گئے۔ گاڑی والے کے اس جبریہ فعل کے سامنے اس کی مزاحمتیں بے سود ثابت ہوئیں۔ اس کا وجود لہولہان ہو گیا۔ اب اُس کے ہاتھ میں ماچس کی وہ ڈبیا تھی جس میں ایک رنگین تتلی پھڑ پھڑا رہی تھی۔ خوف و دہشت کی ایک عجیب سی کیفیت اس کے وجود پر طاری تھی کہ کہیں وہ لوگ اس تتلی کو بھی نہ اڑا لے جائیں۔ اس پس منظر میں کہانی کار کا یہ جملہ بے حد فکر انگیز ہے جو ذہن و فکر کو جھنجھوڑتا ہے۔

''جب تتلیاں چلی جائیں گی تو کیا بچے گا اس شہر میں''

یکے بعد دیگرے شہر کے سارے پرندوں کو گاڑی والے نے اپنی خود غرضیوں اور جبر و قوت کا نشانہ بنا لیا۔ غور فرمایئے کہ کہانی کے اس حصے میں نہ تو متی بائی کی موقع پرستی نظر آتی ہے اور نہ ہی حلوائی کی مفاد پرستی۔ بلکہ یہاں تو پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے خلاف فکر و خیال کی سطح پر بغاوت کا پرچم بلند نظر آتا ہے۔ یہ تخلیقی رویہ گدی کے اُس ذہنی رجحان کی نشاندہی کرتا ہے جہاں ظلم و تشدد کے خلاف سینہ سپر ہونے کی تلقین ملتی ہے۔ اس ترغیبی سوچ سے کہانی کی مقصدیت اور افادیت اُجاگر ہوتی ہے۔ اور شاید یہی وہ فنی مطمحِ نظر ہے جس کو ملحوظ رکھتے ہوئے گدی نے اس کہانی میں اثر انگیزی کی بے پناہ قوت و صلاحیت پیدا کر دی۔ میں یہ نہیں کہتا کہ کہانی میں پیش کردہ فکر و فلسفہ اپنی معنویت اور افادیت کے لحاظ سے جدّت طرازی اور تازہ کاری کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔ ہاں البتہ جدّت طرازی اور تازہ کاری کا احساس فنکار کے طریقۂ اظہار میں ہی مضمر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کہانی میں فنکار نے علامتی طریقۂ اظہار کو اپنا

تے ہوئے مبہم پسندی اور ژولیدہ بیانی سے اپنے دامن فن کو بچائے رکھا۔ تجریدی آرٹ میں ذات کی تنہائی کا جو فلسفہ پوشیدہ ہے اور اس کے نتیجے میں اردو افسانوں میں ابہام پسندی کے فنی رجحان کا جو فروغ ہوا اس نے افسانے کے بیانیہ کو حد درجہ مجروح کیا۔ واضح ہو کہ یہاں ابہام پسندی سے مراد وہ ترسیلی الجھاوا ہے جو مافی الضمیر کی ادائیگی کو حد درجہ گنجلک اور ژولیدہ بنا دیتا ہے جس کے نتیجے میں تخلیقی فن پارے کو ترسیل کی ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جبکہ واقعہ یہ ہے کہ ابہام پسندی تو آرٹ کا حسن ہے جس کے وسیلے سے تفہیم و تعبیر کی نئی نئی شقیں دریافت ہوتی رہتی ہیں۔

عرض یہ کرنا ہے کہ غیاث احمد گدی کا تخلیقی سفر اردو افسانے کے اس بحرانی دور میں بھی اعتدال و توازن کے راستے پر گامزن رہا۔ وہ اس راز سے بخوبی واقف تھے کہ بیانیہ کی سطح پر ترسیل کی ناکامی فن کے لیے سم قاتل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گدی کا آرٹ زبان و بیان کے فطری اظہار سے مزین نظر آتا ہے۔ کہانی کا اختتامی مرحلہ اس مکالمہ پر ختم ہوتا ہے۔

"عمارت کے دروازے کے اوپر پتھر کا ایک پرندہ سر نہوڑائے بیٹھا ہے۔ میری اور اس دس سالہ بچے کی نگاہیں پتھر کے اُس پرندے پر لگی رہیں"۔

یہ مکالمہ بھی علامتی زبان میں فکر و فلسفہ کا ایک فصیح و بلیغ اظہار ہے۔ پتھر کا پرندہ بھی علامت ہے طاقت کا۔ ایک ایسی طاقت جو پرندہ پکڑنے والی گاڑی کے سامنے ایک چیلنج بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ معاشرے کی پامال ہوتی ہوئی قدروں اور بگڑتی سوچ کے سامنے ایک سوالیہ نشان بن کر ابھرتی ہے کہ کیا یہ بے جان پتھر کا پرندہ بھی اس کے ناپاک ارادوں کا نشانہ بنے گا۔

میرا خیال ہے کہ اس کہانی میں گدی کا تخلیقی تجربہ فکر و نظر کی سطح پر قدروں کی شکست و ریخت سے عبارت نظر آتا ہے اور اس تخلیقی منظرنامے کی زیریں لہروں میں حواس و حسیات کے جو عناصر بکھرے نظر آتے ہیں ان میں الیوں کی تیز آنچ واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ چنانچہ جبر و طاقت کا ذہنی رجحان و رویہ کہانی کا بنیادی المیاتی حسن ہے اور یہی اس کی جمالیات ہے۔ اس جہت سے یہ کہانی بہ رنگِ المیہ ہے۔

(ماہنامہ "کتاب نما" نئی دہلی، جون، ۲۰۰۹ء)

(13)

پیاسی چڑیا

''پیاسی چڑیا''غیاث احمد گدی کی ایک علامتی کہانی ہے۔جس میں نیکی اور بدی کی فکری معرکہ آرائیوں کی فنکارانہ عکس ریزی نہایت ہی چابکدستی کے ساتھ کی گئی ہے۔کہانی میں فکر کا صرف ایک ہی پہلو ہے۔یعنی خودغرضی اور مفاد پرستی کے ذہنی رویے کے نتیجے میں قدروں کی شکست وریخت۔لیکن بیانیہ کے اس اکہرے پن کے باوجود گدی نے زندگی کے اس تاریک گوشے کو کہانی کے روپ میں پیش کرتے وقت اس کی کئی امکانی جہتیں خلق کردی ہیں جن سے مجموعی طور پر ضمیر فروشی کی ایک گھناونی تصویر فن کے کینوس پر بنتی نظر آتی ہے۔دراصل واقعہ یہ ہے کہ گدی بنیادی طور پر ذہن انسانی کی فکری کج رویوں کو اجاگر کرنے والے ایک منفرد فنکار ہیں۔اس لحاظ سے گدی کی فنکارانہ انفرادیت ذہن وفکر کی سطح پر تبدیلی پسندی (Radicalism) کے تخلیقی رویہ کی صورت میں وضع ہوتی ہے۔یہ ایک بڑی بات ہے کہ فنکار،فرد کی ذہنی کج رویوں کو اپنے فن کا نشانہ بناتا ہے۔اس لئے نہیں کہ وہ ایک مصلح ہے بلکہ اس لئے کہ یہ برائیاں اس کی تخلیقی فکر کو برانگیخت کرتی ہیں۔ساتھ ہی اس کے فکری اور تخلیقی آمیزہ میں اثرانگیزی کے عناصر کو بھی حددرجہ متحرک کرتی ہیں۔تخلیقی فنکاری اور اس کے بنیادی حُسن کو اجاگر کرنے کے لیے یہ چیزیں ازحد ضروری ہیں۔ورنہ فنکار کا پیش کردہ فن لایعنی تخلیقی شعبدہ بازیوں کی نذر ہوجائے گا۔میرا خیال ہے کہ گدی فکروفن کی ان نزاکتوں اور باریکیوں سے باخبر تھے۔یہی وجہ ہے کہ اس کہانی میں فکروقدر کی ترسیل کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔لفظوں کے منفرداور غیرمعمولی تخلیقی استعمال کا سراغ تو نہیں لگتا ہے۔البتہ جزئیات نگاری کی تخلیقی فنکاری پر گدی کی نگاہ فن مرکوز رہتی ہے۔کہانی میں شگفتگی اور شادابی کی جو کیفیت ہمیں محسوس ہوتی اس کی ایک وجہ گدی کی یہ فنکارانہ مہارت بھی ہے۔

للی وانسن اس کہانی کی مرکزی کردار ہے جو جبروقدر کی چکی میں ہروقت پستی رہتی ہے۔اس کی ممی خودغرضی اور مفاد پرستی کی ایک علامت کی صورت میں نظر آتی ہے جو اپنی عیش کوشیوں کے پیش نظر بےضمیری کو ہوا دیتی رہتی ہے۔للی وانسن کے نہ چاہتے ہوئے بھی ممی اس کو اپنی خواہشوں کی سولی پر

چڑھانے کے درپے رہتی ہے۔ گلے میں پھانسی کا پھندہ ہے اور خود غرضی کا بے رحم جلاد صرف اس کے ضمیر کو موت کی گود میں ڈالتا رہتا ہے۔ جبر وقدر کے اس فلسفے کے پیش نظر گدی کی صوفیانہ فکر ونظر بھی حد درجہ متحرک نظر آتی ہے۔ چنانچہ للی وائسن کے وجود سے گدی کی ہمدردیاں اور ممی کے خود غرضانہ ذہنی رویہ سے متنفر ہونا فنکار کے تخلیقی شعور کو سماجی، اخلاقی اور انسانی بصیرت وآگہی کے ایک ایسے منظرنامے کی صورت میں پیش کرتا ہے جس سے تخلیق فن کے بنیادی رجحان کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ فکر کی یہی وہ عقبی زمین ہے جو کہانی کے پلاٹ کے لیے راہ ہموار کرتی ہے۔

للی وائسن ہر شام اجنبی مدہوش سیٹھ کی آغوش میں ڈھکیل دی جاتی ہے۔ رات کی تاریکی اس کے جذبہ واحساس کو ٹکڑے ٹکڑے کرتی رہتی ہے۔ ممی کی خواہشوں کے سامنے للی وائسن کا بے بس ومجبور ہو جانا ایک لمحہ فکریہ ہے! اس میں غور وفکر کا پہلو یہی ہے کہ وائسن کی اطاعت وفرماں برداری اور سعادت مندی جیسی اخلاقی اور انسانی قدر کو ممی محض ایک مجبوری تصور کرتی ہے۔ لہٰذا ممی اور وائسن کی فکری اور ذہنی ترجیحات دو مخالف قطبوں پر نظر آتی ہیں۔ جن میں ٹکراؤ بھی ہے اور مزاحمت پسندانہ ذہنی رویہ بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ للی وائسن کا مسز وائسن کی خواہشوں کے سامنے جھک جانا اس کے مزاحمت پسندانہ ذہنی رویے کا غماز ہے جبکہ مسز وائسن کی اس مذموم واخلاق سوز حرکت سے للی وائسن کا برافروختہ ہونا ان دونوں کے درمیان ایک قسم کے فکری ٹکراؤ کا اشاریہ ہے۔ فکر وفن کا یہی وہ نہج ہے جہاں قدروں کی شکست وریخت کی فنکارانہ رنگ آمیزی کے وسیلے سے ایک بہترین تخلیقی فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ ذیل کے مکالمے میں للی وائسن اپنی ذہنی بے چینی اور کربنا کی کا اظہار کس طرح کرتی ہے، ملاحظہ فرمایئے!

> ''ممی ڈارلنگ تم جانتی ہو، میں ہر شام کہاں جاتی ہوں؟'' جواب میں ممی ڈارلنگ گنا ہگار، بے گناہوں کی طرح گردن جھکا دیتی ہے اور کچھ نہیں بولتی۔ اپنے انگوٹھے سے کچے فرش پر فرضی لکیریں کھینچنے لگتی ہے''۔

غور فرمایئے کہ للی وائسن کی بے چینی اور کربناکی میں پراسراریت کی کیفیت کس حد تک ہے کہ وہ اپنی ماں سے پوچھتی ہے کہ میں ہر شام کہاں جاتی ہوں۔ میں للی کی اس پراسراریت کو ایک خاموش احتجاج سے تعبیر کرتا ہوں۔ جو گدی کی دانشورانہ بصیرت کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ اب اس پُراسراریت کے دوسرے پہلو پر بھی نگاہ ڈالتے چلیے کہ ممی اپنے آپ کو گناہگار تصور کرتے ہوئے بھی بے گناہوں کی طرح پوز کرتی ہے۔ کہ اسی میں اس کی خود غرضی کا راز مضمر ہے۔

اندازہ لگائیے کہ گندی کی تخلیقی قوت وصلاحیت نے فرد کی ذہنی اور فکری کج رویوں اور اس کی سفلانہ روش کو کس خوبصورت انداز سے اُجاگر کیا ہے اور کیسی زبردست گرفت کی ہے۔ فرد کی اخلاقی بے راہ روی کے تئیں فنکار کا یہ تخلیقی اظہار اس کی فکرمندیوں کا مظہر ہے۔ اب یہ دیکھیے کہ خود غرضی اور بے ضمیری اپنے کلائمکس پر کس طرح پہنچتی ہے۔

> ''اس نے کہا'' ممی میرے لب سے دھواں اٹھ رہا ہے۔ مجھے ذرا پانی دو، ذرا سا پانی ــــ؟' اور جواب میں اس کی ماں پھر وہی پُر شور ننگی سی ہنسی ہنستی ہے اور تڑپتی ہوئی سیال آگ والا گلاس اس کے ہونٹوں سے لگا دیتی ہے اور اس کے جسم سے ایک اور کپڑا الگ کر کے اسے اجنبی مدہوش سیٹھ کی آغوش میں ڈھکیل دیتی ہے ...جیسے بوالہوس گندا گدھ کسی لاش کے آس پاس پھڑ پھڑا رہا ہو ــــ''

کہانی کے تخلیقی موقف اور عنوان کی علامتی ترسیل کا یہ ایک عمدہ فنی نمونہ ہے۔ للی وانسن پیاس بجھانے کے لیے پانی مانگتی ہے۔ لیکن اس کی ماں اس کے حلق میں شراب انڈیل دیتی ہے۔ کیونکہ ممی کی خود غرضی اور اخلاقی گراوٹ اسے ہر وقت مدہوش بنائے رکھنا چاہتی ہے۔ کہانی کے عنوان اور موضوع کی ترسیلی ہنرمندی کی ایک اور دلچسپ تصویر ذیل کے اس اقتباس میں دیکھنے کو ملتی ہے۔

> ''عبدل کی بیوی پانی مانگ رہی تھی۔
> مس للی وانسن دنگ تھی، ایسا لگتا تھا جیسے وہ، وہ نہیں ہے کوئی اور ہے۔ چنانچہ للی نے گردن ٹوٹی صراحی سے گلاس میں پانی انڈیلا اور ایک نامعلوم جذبے کے زیر اثر عبدل کی بیوی کی گردن میں باز وحمائل کر دیا اور ذرا سا زور دے کر اس کی گردن کو اٹھا کر گلاس اس کے لبوں سے لگا دیا اور عبدل کی بیمار بیوی برسوں کی پیاسی چڑیا کی طرح غٹ غٹ پانی پینے لگی....''

عرض یہ کرنا ہے کہ للی وانسن اور عبدل کی بیمار بیوی دونوں ہی ہمدردیوں اور خلوص کے فقدان میں پیاسی چڑیا کی مانند پھڑ پھڑا رہی تھی۔ لیکن للی وانسن کی طبیعت حد درجہ حساس تھی۔ اس کی شخصیت میں مزاحمتوں اور احتجاج کی جو دھیمی دھیمی آنچ سلگ رہی تھی اس کی وجہ اس کی ذکی الحسی ہی تھی ــــ چنانچہ عبدل کی بیوی کی تڑپتی سسکتی زندگی سے ہمیں اس کہانی میں جس انداز سے روشناسی ہوتی ہے وہ دراصل للی وانسن کے احتجاجانہ ذہنی روّیے کی غماز ہے۔ للی وانسن کا عبدل کی بیوی کو پانی پلانا کہانی میں

فکر و فلسفہ کا ایک ایسا پہلو ہے جو ہمیں خود غرضی، موقع پرستی، ابن الوقتی اور اخلاقی پستی جیسی برائیوں سے لڑنے کی ترغیب دیتا ہے۔ اس کی تہہ میں للّی کی ہمدردیاں اور اخلاق و کردار کی صحت مند قدریں بھی نظر آتی ہیں جن کی زندگی بھر وہ متقاضی رہی۔ اس جہت سے گدّی کی اس کہانی میں تخلیق کے یہ فکریاتی عناصر بے حد سرگرم و فعال نظر آتے ہیں۔ وہ عناصر زندگی کی بہترین قدروں کی پاسداری سے عبارت ہیں۔ اور للّی واٹسن اس کہانی میں ان اقدار کے تحفظ و بقا کی خاطر جوجھتی نظر آتی ہے۔

حالانکہ خلوص و شرافت کے جس جذبہ و احساس کی وہ زندگی بھر متقاضی و متلاشی رہی اس میں اس کو مایوسی و ناکامی کا ہی سامنا کرنا پڑا۔ ان قدروں کے فقدان میں اس کی روح پیاسی ہی رہی۔ لیکن غور فرمایئے کہ عبدل کی بیوی کی پیاسی روح کو سیراب کر کے اس نے اپنے مضطرب و ہیجان انگیز جذبے کو تسکین پہنچایا۔ گدّی کا یہ تخلیقی محرک احتجاج کے جس فکری رویے کی صورت میں اس کہانی میں اجاگر ہوا ہے اس کا اظہار للّی واٹسن کی زبانی اس طرح ہوتا ہے:

> ''ممی تم جانتی ہو۔ اس دن مجھے بھی بہت پیاس لگی تھی اور تم نے ٹھنڈے پانی کے قطرے کی بجائے میرے گلے میں جہنم کی آگ انڈیلی تھی..... جب سے ممی مجھے پیاس ہی نہیں لگتی..... پیاس ہی نہیں لگتی.......!''

ہاں تو للّی واٹسن پیاسی کی پیاسی ہی رہی۔ شراب نے اس کی پیاس کی شدت کو ہی ختم کر دیا۔ میرا خیال ہے کہ خود غرضی اور مفاد پرستی کے پیش نظر استحصال کا یہ رویہ زندگی اور سماج کی ایک گھناونی تصویر پیش کرتا ہے۔ جس کو اجاگر کرنا ہی گدّی کا تخلیقی مدعا و منشا نظر آتا ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ اینگلو انڈین عیسائی سماج میں نوجوان لڑکیوں کے جنسی استحصال کی جو افسوس ناک صورت حال تھی، گدّی کی تخلیقی فکر نے اس کو شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ کیونکہ چھوٹا ناگپور کے پورے علاقے کی سماجی زندگی گدّی کی نظروں کے سامنے تھی۔ یہ علاقہ ان کا مولد و مسکن تھا۔ چنانچہ للّی واٹسن کے کردار کے توسط سے گدّی نے جس معاشرتی زندگی کو تخلیقِ فن کا حصہ بنایا وہ فرد اور زندگی کے المیہ کا ایک بڑا ہی عبرت ناک پہلو ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ گدّی نے اس مسئلہ کو دریافت کیا یا اس میں کسی قسم کا نیاپن پیدا کیا۔ مجھے تو صرف یہ عرض کرنا ہے کہ مسئلہ کے تئیں گدّی کی سنجیدہ فکری سرگرمیاں کہانی میں جس انداز سے اجاگر ہوئی ہیں ان سے ان کی منفرد اور بالیدہ معاشرتی اور تہذیبی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ تخلیقی فن پاروں میں زندگی کی بعض سفاک سچائیاں جب المیے کی صورت اختیار کر لیتی ہیں تو ان میں تخلیق کا بنیادی المیاتی

حسن بڑی ہی تیزی کے ساتھ اُجاگر ہوتا ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ للی واٹسن کی زندگی میں استحصال کے جو کھیل تماشے آئے دن ہوتے رہے اور اس کے نتیجے میں وہ جس ذہنی کرب میں مبتلا رہی اس کا تخلیقی اظہار گدی نے کس طرح کیا ہے۔

> ''گذشتہ رات بھر کے سارے ہنگامے جو ہو چکے ہیں وہ دراصل خودغرضیوں کے پرند ہیں جن کی لگاتار مسلسل چوں چاں کی آوازیں اس کے وجود سے لپٹ کر سو جاتی ہیں اور ......اور......وہ ڈراونے تن تنہا پیڑ کی طرح اپنے احساسات کو نچواتی رہتی ہے۔''

خودغرضیوں کے پرند اس کے احساسات کو ہر وقت نوچتے رہتے ہیں۔ یہی للی واٹسن کی زندگی کی سچائی تھی اور اسی میں کہانی کے بنیادی حُسن کا راز پوشیدہ ہے جو اس کی جمالیاتی قدر کو وضع کرتا ہے۔ یعنی للی واٹسن کی زندگی کی جس سچائی کو گدی نے اس کہانی میں اجاگر کیا ہے اس میں الیوں کی فنکارانہ رنگ آمیزی اپنے اوج کمال پر نظر آتی ہے۔ چنانچہ گدی نے اس کہانی کے بنیادی موضوع کی جانب اشارہ کرتے ہوئے ٹھیک ہی لکھا ہے:

> ''پیاسی چڑیا کی تمی جو معاشی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لئے اقدار کی شکست وریخت کا پاس نہیں رکھتی مگر اسی پیاسی چڑیا کی للی واٹسن ماحول سے سمجھوتہ کرنے کے بجائے خود الگ ایک افسانہ ہے۔''

گذشتہ سطور میں می اور للی واٹسن کے حوالے سے گدی کے فکری اور ذہنی رجحان پر جو گفتگو کی گئی ہے اس کا اطلاق فکر وفن کے اسی نہج پر ہوتا ہے کہ للی واٹسن کی شخصیت میں احتجاج کی جو آنچ سلگتی محسوس ہوتی ہے وہ دراصل ٹوٹتی پھوٹتی قدروں کی نوحہ خوانی ہے اور یہی وجہ ہے کہ للی واٹسن اس استحصال زدہ سماجی نظام کی نفی کرتی نظر آتی ہے۔ لہذا گدی نے للی واٹسن کے جس ذہنی رویے کی فنکارانہ تصویر کشی کی ہے یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ زیر بحث کہانی میں للی واٹسن خود ایک افسانہ کی صورت میں ابھرتی ہے۔ اس کی تہہ دار اور غیر مفاہمت پسندانہ شخصیت کہانی کی بنیادی تھیم کو اجاگر کرتی ہے۔ اس کہانی میں للی واٹسن کی اپنی ایک افسانوی حیثیت اگر ہے تو صرف اس لئے کہ تمام تر ذہنی اور فکری کشمکشیں اس کی پراسراریت سے مملو نظر آتی ہیں۔

کہانی کے اختتامی حصے میں گدی نے پیاس کی تخلیقی معنویت وافادیت کو اجاگر کرنے کے لئے جس قسم کے علامتی اور استعاراتی لسانی نظام کا استعمال کیا ہے اس سے فنکار کے فکری موقف کی

وضاحت ہو جاتی ہے۔ حالانکہ ابہام پسندی (Ambiguity) کی تخلیقی فنکاری اس میں واضح طور پر محسوس ہوتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ فنکار نے جس قسم کی ابہام پسندی کو راہ دیا ہے اس سے ترسیل فکر وفلسفہ کے بنیادی تقاضے متاثر نہیں ہوتے۔ یہ گدی کی تخلیقی ہنرمندی کا کمال ہے!

''سامنے میونسپلٹی کا نل سنسان پڑا تھا۔ اس کے جی میں آیا کہ وہ لپک کر جائے اور نل کھول کر جی بھر کے پانی پیئے، جی بھر کے، مگر اس کے قدم نہ اٹھے اور وہ چپ چاپ آنکھیں پھاڑے دیکھتی رہی۔

''تب مسز جوزیفائن میں نے کیا دیکھا کہ میں کیا بتاؤں، میں پیاس بھول گئی کیونکہ نل اچھی طرح سے بند نہ ہونے کے سبب ٹپک رہا تھا اور وہیں کتے کا ایک چھوٹا سا بچہ دونوں ٹانگیں اٹھا کر نل کی دیوار سے لگائے، چہرے کو اوپر کیے کھڑا تھا اور جیسے ہی نل سے ٹپک کر پانی کا قطرہ گرتا وہ پلا اپنا چھوٹا سا منہ کھول دیتا اور اس کے حلق میں اتر جاتا۔''

نل سے پانی قطرہ قطرہ ٹپک رہا تھا۔ للی واٹسن کی پیاس کی شدت تیز تھی۔ لیکن اس کا حلق پانی کے قطروں سے تر نہ ہو سکا۔ جبکہ کتے کے چھوٹے سے بچے کے حلق میں پانی بوند بوند اتر رہا تھا۔ عرض یہ کرنا ہے کہ للی واٹسن کی پیاس بجھانے کی جو خواہش مرجھا گئی تھی وہ مرجھائی ہی رہی۔ جبکہ پلّے کے حلق میں پانی کی بوندوں کا اترنا اس کی حیوانی حس کا اشارہ ہے جس میں نیکی و بدی کے درمیان تمیز کی کوئی قوت وصلاحیت ہوتی ہی نہیں۔ فکر وفن کا یہی وہ لطیف پہلو ہے جو ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ جب خود غرضی اور مفاد پرستی کے چوہے اخلاق وکردار کو کترنے لگتے ہیں تو ایسے میں ضمیر کا مردہ ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں لیکن قدروں کی اس پامالی کی وجہ سے انسانی حس حد درجہ متحرک رہتی ہے اور خیر وشر کی معرکہ آرائیاں اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتی ہیں۔ چنانچہ للی واٹسن کا پیاسی چڑیا کے مانند پھڑ پھڑاتے رہنا اس کے احتجاجانہ ذہنی رویے کا غماز ہے۔ جس میں شر پر خیر کی فتح کی خواہشیں مچلتی محسوس ہوتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ للی واٹسن کے حوالے سے کہانی کے کینوس پر پیاس کے رنگ کو اُبھارنا، گدی کے اسی تخلیقی رویے کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ پیاس نیکی پر بدی کی فتح کی علامت ہے، انسانی جبلت کی صورت میں اس کی ترسیل ہوتی نظر نہیں آتی۔ ابہام پسندی کے حوالے سے ترسیل کی سطح پر زیر نظر اقتباس کا یہی تخلیقی حُسن ہے!

(۱۰ر دسمبر ۲۰۰۸ء)

14

انوکھی مسکراہٹ!

یہ پروفیسر محمد محسن کا اوّلین مشہور زمانہ افسانہ ہے جو جولائی ۱۹۳۷ء میں شاہد احمد دہلوی کی ادارت میں نکلنے والا ادبی رسالہ ''ساقی'' کے افسانہ نمبر میں شائع ہوا۔ اب تو اس افسانے کو کلاسک کا درجہ حاصل ہو چکا ہے۔ اس کی شہرت و مقبولیت اور معتبر ہونے کا اندازہ اس سے لگایئے کہ جب ''ساقی'' میں دس سال کے اندر شائع ہونے والے افسانوں کا انتخاب ''ریزہ مینا'' کے نام سے شائع ہوا تو اس میں ''انوکھی مسکراہٹ'' کو بھی جگہ ملی۔ اتنا ہی نہیں اس افسانے کا انگریزی اور ہندی میں ترجمہ ہوا اور ان زبانوں کے ادیبوں، قلم کاروں اور سنجیدہ قارئین کے درمیان بھی بے حد مقبول ہوا۔

لیکن یہ بھی ایک عجیب اتفاق ہے کہ نقش اول، نقش ثانی پر غالب و حاوی ہی رہا۔ محسن صاحب پیش لفظ کی تحریر میں لکھتے ہیں:

> ''انوکھی مسکراہٹ نے جو سب سے نرالا تاثر ناظرین کے اندر پیدا کیا تھا، میرے دوسرے افسانے اسے صرف جگاتے رہے۔ وہ ناظرین کو انوکھی مسکراہٹ کی طرح چکاچوند نہ کر سکے۔ اس لئے انہیں میرے افسانوں میں انوکھی مسکراہٹ سب سے اچھا لگا۔''

یہ ایک حیرت انگیز امر واقعہ ہے کہ ''انوکھی مسکراہٹ'' کے سامنے افسانہ نگار کے دیگر افسانوں کی حیثیت ایک تابع سیارہ کی مانند رہی۔ وہ افسانے محض ناظرین کے ذہن و فکر میں جاگزیں نقش اول کے تاثرات و اثرات کو جگاتے رہے۔ حالانکہ عام طور پر فنکار کا نقش اول اس کی خام کارانہ کاوشوں کا نتیجہ ہوتا ہے۔ یہ استثنائے چند جو اپنی پہلی ہی تخلیقی کاوش کی بنیاد پر اپنی فنکارانہ عظمت و جلالت کا پرچم لہرا دیتے ہیں! پروفیسر محمد محسن کا شمار انہی فنکاروں میں ہوتا ہے۔

محسن صاحب پٹنہ یونیورسٹی میں نفسیات کے استاد تھے۔ ان کا شمار اس سبجیکٹ میں ایک بین الاقوامی شہرت یافتہ استادوں میں تھا۔ دانشورانہ فکر و نظر کی سطح پر ڈاکٹر سگمنڈ فرائڈ کو انہوں نے اپنا آئیڈیل بنایا۔

شخصیتوں کے آئینہ خانہ میں اپنے آپ کو پہچاننا انہوں نے فرائڈ سے ہی سیکھا۔ ان کے بیشتر افسانے بشمول ''انوکھی مسکراہٹ'' نفسیاتی مضمرات واثرات کے عمدہ اور نادرالوجود تخلیقی نمونے ہیں۔

پروفیسر وحید اختر محسن صاحب کے افسانوں میں Freudian Psychology کے اثر ونفوذ کو نشان زد کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

> ''بیسویں صدی کے ذہن کی تشکیل میں ڈارون اور مارکس کے ساتھ تیسرا نام فرائڈ کا آنا چاہئے۔ فرائڈ نے انسانی ذہن اور کردار کے جن پنہاں گوشوں کو اجاگر کیا اور جن پیچیدگیوں کی گرہیں کھولیں وہ اس سے پہلے فلسفہ، سائنس اور ادب میں بڑی حد تک اجنبی تھے۔ فرائڈ نے انسانی ذہن کے حدود کو لا انتہا وسعتوں تک نہیں پھیلایا بلکہ ہمیں ان کو سمجھنے والی نظر بھی عطا کی۔ فرائڈ کے اصولوں اور نظریات کا سب سے پہلے اردو میں فنکارانہ اطلاق پروفیسر محسن کی کہانیوں میں ہوا۔ یہ اطلاق عالمانہ تبحر کا میکانکی اطلاق نہیں بلکہ ایک عارف کی نظر کا فنکارانہ تخلیقی اظہار ہے۔ فرائڈ کے توسط سے انسانی ذہن اور کردار کو سمجھنے اور پیش کرنے کے ابتدائی تجربے اردو میں پروفیسر محسن ہی نے کئے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی کہانیوں کو اردو میں تاریخی اہمیت حاصل ہے۔ تحلیل نفسی کو ہندوستانی ماحول اور ذہن کے تناظر میں برتنا بجائے خود تخلیقی بصیرت چاہتا ہے۔
>
> فرائڈ کے اثر کو جنسی لذتیت کا شکار ہوئے بغیر پیش اور قبول کرنا بالغ نظری اور انسان شناسی کا طالب ہے۔ محسن صاحب اس عہدۂ مشکل سے کامیابی کے ساتھ برآئے ہیں۔ اور انہوں نے بعد کے افسانہ نگاروں کے لئے تحلیل نفسی کی روشنی میں وسیع تر امکانات کے دروازے کھولے ہیں۔''

پروفیسر وحید اختر صاحب کی اس گفتگو کی روشنی میں عرض یہ کرنا ہے کہ اردو میں نفسیاتی افسانوں کے تخلیقی امکانات کی پہلی اینٹ پروفیسر محسن نے ہی رکھی۔ یہ پہلی اینٹ اتنی مستحکم اور جاندار تھی کہ بعد کے افسانہ نگاروں نے فکر وفن کی ایک مہتم بالشان عمارت تعمیر کردی۔ سرور صاحب نے بھی

پروفیسر محسن کی ابتدائی نفسیاتی نوعیت کے تخلیقی تجربوں کا کھل کر اعتراف و اقرار کیا ہے۔

''آج ہمارا افسانہ اس منزل سے آگے نکل گیا ہے۔ مگر اس موڑ اور منزل کی جو اہمیت ہے اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔''

فرائڈ ذہنی امراض کا ایک مسلّم الثبوت ڈاکٹر تھا۔ ذہنی مریضوں کے علاج کے نئے نئے طریقے اس نے ایجاد کئے۔ باطن کا یہ سیاح ذہن کے مضمرات کی تفصیل دریافت کرنے میں جٹ گیا۔ اس سلسلے میں اس نے ذہن کی کارکردگی پر کام کیا اور اہم امور دریافت کئے جن پر تحلیل نفسی کی بنیاد پڑی۔ اس نے Neurotic کے مریضوں کے لئے ایک نیا طریقہ علاج ایجاد کیا۔ جو تحلیل نفسی کے نام سے مشہور ہوا۔ اس سلسلے میں اس نے انسانی اذہان میں جاگزیں شعور و لاشعور کی گتھیوں کو سلجھانے کی کوشش کی۔ فرائڈ اپنے مطالعے اور ریسرچ کی بنیاد پر یہ کہتا ہے کہ ذہن کے کچھ حصے متحرک تو نہیں لیکن روپوش ہیں۔ فرائڈ نے ان حصوں کو ''لاشعور'' کہا اور جب وہ روپوش متحرک حصے ذہن و فکر کے جاندار خلیوں (Cells) کے حصے بن جاتے ہیں تو وہ شعور کی سطح پر متحرک ہو جاتے ہیں۔

فرائڈ نے محسوس کیا کہ شعوری سوچ میں لاشعوری عناصر کا جب غلبہ ہو جاتا ہے تو عجیب و غریب حرکات سامنے آنے لگتی ہیں۔

''انوکھی مسکراہٹ'' کی جمنی کا جنازہ کو دیکھ کر بار بار مسکرانا اس کی ایک عجیب و غریب حرکت ہے۔ جو اس کے لاشعور میں جاگزیں ان کیفیتوں کی غماز ہے جن سے وہ گزر رہی تھی۔ تفصیلی گفتگو آگے کی سطور میں کی جائے گی۔

غرض یہ کرنا ہے کہ فرائڈ کا یہ نظریہ شعور و لاشعور آگے چل کر فن، آرٹ، سیاست اور مذہبی امور کے معاملات کے لئے مفید و کارآمد ثابت ہوا۔ اسی نظریہ کی بنیاد پر اس نے تحلیل نفسی (Phsycho analysis) کی شاندار عمارت کی تعمیر کی۔ خیر اس گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں اور یہ دیکھئے کہ اس افسانے کا تخلیقی محرک ایک حقیقی واقعہ سے ماخوذ ہے۔ محسن صاحب لکھتے ہیں:

''میرے پھوپھی زاد بھائی کا ایک آٹھ دس سالہ لڑکا فوت ہو گیا۔ ہم لوگ اس کا جنازہ شہر کے قدیم گورستان پیر منہاری میں سپرد خاک کرنے کے لئے گئے۔ قبر کی تیاری میں کچھ دیر تھی۔ ہم سب جنازہ سامنے رکھے غم سے چور منتظر بیٹھے تھے۔ گورستان کا مجاور مزدوروں کو قبر کی کھدائی پر مستعد کئے ہوئے تھا۔ ہم سے

کچھ دور پر ایک الہڑ دوشیزہ جنازہ پر نظریں جمائے کھڑی تھی۔ اس کے چہرے پر مسکراہٹ کھیل رہی تھی۔ جو اس سوگوار پس منظر میں نمایاں ہو رہی تھی۔ اس کی مسکراہٹ میرے دماغ پر مرتسم ہوگئی۔ دوسرے ہی دن میں نے اس تاثر کو افسانے کے قالب میں ڈھال دیا۔''

غور فرمائیے کہ ایک الہڑ دوشیزہ کی عجیب وغریب قسم کی مسکراہٹ افسانے کی تخلیق کا سبب کیونکر بنی؟ اس کا جواب تجزیے والے حصے میں ملاحظہ فرمائیے۔

ہاں تو کہنا یہ ہے کہ محسن صاحب کی تخلیقی چنگاری کی آنچ شروع سے ہی بے حد تیز و تند تھی۔ حالانکہ انہوں نے اس سے قبل کوئی تخلیقی تجربہ نہیں کیا تھا۔ یہ ان کی افسانہ نگاری کا پہلا حقیقی تخلیقی تجربہ تھا۔ جیسا کہ بیشتر موقعوں پر خاکسار یہ عرض کر چکا ہے کہ افسانہ نام ہے حقیقتوں کو تخیئل کے مجازی منظر نامہ پر پیش کرنے کا۔ اس میں فنکار کا تصور و تخیل اور مشاہدہ حد درجہ متحرک و فعال رہتا ہے۔ بالخصوص فنون لطیفہ کی تخلیقی فنکاری میں فنکار کی تخلیقی حس پر ایک ہلکی سی اچھتی ہوئی لہر مَس کرتے ہوئے گزر جاتی ہے اور اس کی فکر و سوچ میں ایک ہلچل سی مچا دیتی ہے۔ افسانہ ''انوکھی مسکراہٹ'' فنکار کے اسی ہلچل کا نتیجہ ہے۔ اس افسانے کا فکر و فن شعور و لاشعور اور تحلیل نفسی کے نفسیاتی پیچ و خم کی تکنیک سے عبارت ہے!

تجزیہ:

جمنی اس افسانے کی مرکزی کردار ہے۔ جو اپنے گورکن باپ کے ساتھ گورستان میں ہی رہتی تھی۔ وہ بھی کیا زمانہ تھا جب گورستان میں جنازوں کا تانتا بندھا رہتا۔ امیروں کے جنازے آتے تو منہ مانگا پیسے ملتے۔ فارغ البالی اور آسودہ حالی کے دن گزر رہے تھے۔ آہستہ آہستہ جنازوں کی آمد میں کمی ہونے لگی۔ اور اگر کوئی جنازہ آتا بھی تو صرف غریبوں کا۔ لڑ جھگڑ کے دو چار پیسے مل گئے۔ البتہ برس چھ مہینے پر اگر کسی امیر کا جنازہ آیا تو جی بھر کر چمکتے سکّے دیکھنے کو مل جاتے۔ لیکن اب تو کیا امیر کیا غریب گورستان میں جنازہ کا نام ونشان ہی نہیں۔ لگتا ہے کہ شہر میں اموات کا قحط پڑ چکا ہے۔ اپنی تنگدستی اور معاشی بدحالی سے پریشان بڈھے کو جمنی کی بھی فکر لگی تھی۔ جمنی اب جوانی کی دہلیز پر قدم رکھ چکی تھی۔ دو وقت کی روٹی کے لالے پڑے تھے اس کے ہاتھ کیسے پیلے ہوں گے۔

جنازے کا قحط اور معاشی بدحالی یہ دو چیزیں جمنی کے لاشعور کا حصہ بن چکی تھیں۔ افسانے کا

تار و پود اور اس کے فکر و فن کی بنت کی بنیاد نفسیات کے اسی پیچ و خم پر رکھی گئی ہے۔

اب یہ دیکھیے کہ جمنی اور بڈھا ہر وقت جنازے کی آمد کا منتظر رہتا کہ یہی ان کے نان و شبینہ کا ذریعہ ہے۔ جنازہ اگر آ گیا تو ان دونوں کی خوشیوں کا کوئی ٹھکانہ نہیں۔ بالخصوص جمنی کی خوشی تو بڑی ہی پُراسرار ہوتی۔ یہ افسانہ جمنی کی انہی پراسرار خوشیوں کا تخلیقی اظہار ہے۔ خیال رہے کہ جمنی کی یہ خوشی کرب و نشاط کی ملی جلی کیفیتوں سے عبارت ہوتی۔ وہ اپنی اس خوشی کا اظہار ایک مخصوص پراسرار قسم کی مسکراہٹ سے کرتی۔ جنازہ کو دیکھ کر اس کے چہرے پر مسکراہٹ کھلنے لگتی۔ جمنی کی یہی وہ انوکھی مسکراہٹ ہے جو نفسیات کی نہ جانے کتنی گرہیں کھولتی چلی جاتی ہے۔

افسانے کے بیانیہ میں جمنی کی اس انوکھی مسکراہٹ کا تخلیقی اظہار چھ مختلف Fictional Spell کے توسط سے کیا گیا ہے۔ یہ چھ Fictional Spell چھ مختلف تخلیقی وقوعے ہیں جو افسانے کی ماجرا سازی کو انجام تک پہنچاتے ہیں۔

اب یہ دیکھیے کہ پہلے تخلیقی وقوعے کا آغاز اس وقت ہوتا ہے جب جمنی اور اس کا باپ حزن و یاس کے عالم میں جھونپڑی میں پڑا رات کی مایوس کن ڈراونی تاریکی سے جوجھ رہا تھا۔ کہ اچانک پرہول ماحول کی بسیط خاموشی کو چیرتی ہوئی ایک آواز اس کے کان میں پہنچی!

"دلی والے سوداگر کے لڑکے کا انتقال ہو گیا۔ جنازہ صبح سویرے یہاں آئے گا۔

آپ قبر وغیرہ کا انتظام درست کیجیے۔"

جنازے کی آمد کے اس مژدۂ جانفزا سے بڈھے کے رعشہ زدہ جسم میں ایک قسم کی برقی لہر دوڑ گئی۔ اس کے ناتواں جسم میں ایسی قوت پیدا ہوئی مانو اس کی جوانی لوٹ آئی۔

"مسرت و انبساط میں ہی قوت و توانائی کا راز مضمر ہے" جمنی کی خوشیوں کا تو کوئی ٹھکانہ ہی نہیں رہا۔

جزئیاتی تفصیلات سے گریز کرتے ہوئے صرف اتنا سن لیجیے کہ بڈھا جب قبرستان سے جھونپڑی میں آیا تو اس کی آنکھیں خوشی سے چمک رہی تھیں۔ بڈھے کو کافی روپے مل گئے!

جمنی کی خوشی کا یہ حال تھا کہ وہ جنازے پر نظریں جمائے بے اختیار ہنس رہی تھی۔ جمنی کی اس خوشی میں اس کی تازہ بہ تازہ آسودہ حالی کا دخل تھا۔ لیکن اس نکتہ پر غور فرمائیے کہ جنازہ کو دیکھ کر جمنی کی اس انوکھی مسکراہٹ کا تخلیقی اظہار افسانہ نگار نے کیوں کر کیا۔؟

آپ جانتے ہیں کہ افسانہ نگار نفسیات کا عالم تھا۔ چنانچہ جمنی جس قسم کی ذہنی کیفیتوں سے گزر رہی تھی، وہ اس کے لاشعور میں جاگزیں ان کربنا کیوں کا نتیجہ تھیں جن سے وہ جوجھ رہی تھی۔ جنازے کا آنا اس کی آسودہ حالی کا سبب بن گیا اور اس کے چہرے پر مسکراہٹ رقص کرنے لگی۔ لیکن جنازہ کو دیکھ کر مسکرانا مضحکہ خیزی اور ذہنی دیوالیہ پن نہیں تو اور کیا! اس میں خود غرضی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ لیکن افسانہ نگار دکھانا یہی چاہتا ہے کہ لاشعور میں کلبلاتی کیفیتیں جب شعور کی سطح پر نمودار ہوتی ہیں تو عجیب و غریب قسم کی مخبوط الحواس حرکتیں سرزد ہونے لگتی ہیں۔ جمنی کی یہ مسکراہٹ اس کی مخبوط الحواسی کی غماز ہے۔ لیکن کیا کیجئے کہ اس کے سکون و طمانیت کا ذریعہ بھی ہے۔ اس کی مسکراہٹ اس کی ذہنی ہیجان انگیزیوں میں کمی کرتی ہے۔ اسے قرار واقعی نصیب ہوتا ہے۔ اسی قرار واقعی کا نصیب ہونا تحلیل نفسی ہے۔

اب ہوا یہ کہ ایک روز بڈھا بھی مر گیا۔ بوڑھے باپ کی موت سے جمنی پر سکتہ ساطاری ہو گیا۔ لیکن وہ اپنے باپ کی حالت کو سمجھنے سے قاصر تھی۔

> ''باپ کی حالت کو دیکھ کر اس کے دل میں گداز پیدا ہوا۔ اور وہ بے اختیار رونے لگی۔ اس لئے نہیں کہ اس کا باپ اس سے ہمیشہ کے لئے چھوٹ گیا۔ بلکہ اس لئے کہ وہ اپنے باپ کی اس غیر معمولی حالت کو سمجھنے سے قاصر تھی۔''

عرض یہ کرنا ہے کہ جمنی اور اس کا بوڑھا باپ تو زندگی بھر میت کا ہی متلاشی رہا۔ موت کیا ہوتی ہے اس کا ذائقہ کیسا ہوتا ہے ان باتوں سے ان لوگوں کو کیا لینا دینا۔ یہ بھی ایک قسم کی نفسیاتی صورتحال تھی جس سے جمنی تو گزر رہی تھی اس کا باپ بھی گزر رہا تھا۔ اس سے قطع نظر بڈھے کی موت ہو چکی تھی۔

> ''جنازہ تجہیز و تکفین کے بعد قبرستان لے جایا جانے لگا تو جمنی کے چہرے پر مسکراہٹ کی لہر دوڑ گئی۔ وہ مسکرانے لگی۔''

ذرا غور فرمایئے کہ جمنی کی پہلی مسکراہٹ کی نوعیت بچھڑے ہوئے معشوق سے ملن جیسی تھی۔ یوں سمجھئے کہ پہلی مسکراہٹ میں سکوں کی کھنکھناہٹ اس کے لئے پازیب کی جھنکار تھی۔ جبکہ دوسری مسکراہٹ رنج و ملال کی کیفیتوں سے مملو تھی۔ جمنی اس لئے نہیں مسکرا رہی تھی کہ بوڑھے باپ کی میت سے اگلے وقت کی روٹی کا مسئلہ حل ہوگا۔ بلکہ یاس و غم سے لبریز اس کی مسکراہٹ باپ کے بچھڑنے کی علامت تھی!

عرض یہ کرنا ہے کہ جمنی ایک Neurotic مریض تو تھی ہی لیکن ایک بیدار مغز اور حساس بیٹی

بھی تھی۔ جو اپنے باپ کے بچھڑنے پر نوحہ کناں ہے۔ یہ ایک عجیب وغریب اور محیر العقول مسکراہٹ تھی۔

''قبرستان سے لوٹنے والوں میں اس کا باپ نہ تھا۔ یہ اس کے لئے ایک غیر معمولی مشاہدہ تھا۔ اس کی آنکھیں پرنم ہو گئیں اور مسکراہٹ کی جگہ آنسوؤں کی دو بڑھتی ہوئی دھاروں نے لے لی۔''

ذرا سوچئے کہ مسکراہٹ کی جگہ آنسوؤں کی دو بڑھتی ہوئی دھاروں نے لے لی۔ جمنی کی یہ مسکراہٹ باپ کے تئیں اس کی بے پناہ محبتوں کا اشاریہ تھی۔ جس کا فطری اظہار آنسوؤں کی بہتی دھاروں کی صورت میں ہوا۔ میت کو دیکھ کر مسکرانا تو جمنی کی مجبوری تھی۔ مسکراہٹ اس کے لاشعور کا ایک حصہ بن چکی تھی۔ جو شعور کی سطح پر ہمیشہ نمودار ہونے کے لئے کلبلاتی رہتی۔

افسانے کے اسی موڑ پر جمنی کی شادی حنیف نامی ایک نوجوان ڈاکیہ سے ہو جاتی ہے جو اس کے گھر باپ کی زندگی سے ہی آیا کرتا تھا۔ وقت گزرتا رہا اور جمنی کی مسکراہٹ میں شدت و تیزی بڑھتی ہی چلی گئی۔

افسانے کے بیانیہ میں وقفہ وقفہ پر جمنی کی اس انوکھی مسکراہٹ کی منظر نگاری چار مختلف تخلیقی وقوعوں کے توسط سے کی گئی ہے۔ اور اس کے ساتھ افسانہ اپنے انجام پر پہنچ جاتا ہے۔

یہ چار مختلف تخلیقی وقوعے اس طرح ہیں:

(۱) ہمسایہ کا لڑکا شب کو مر گیا۔ اور جمنی کے چہرے پر مسکراہٹ کھیل رہی تھی۔ حنیف اس کی اس مسکراہٹ کا سبب نہ سمجھ سکا۔

(۲) جمنی کا بچہ مر گیا۔ جو ابھی اپنے بچپنے کی دہلیز کو پار بھی نہ کر سکا تھا۔ افسانے میں بیان کردہ تفصیل کی رو سے بچے کی موت جمنی کی ہی وجہ سے ہوئی۔ وہ موت کا ایک اور رقص دیکھنا چاہتی تھی۔ اب جمنی اپنے بوڑھے باپ کی ایک دردمند بیٹی کی صورت میں نہ رہی۔ خطرناک حد تک وہ ایک Neurotic مریض بن چکی تھی۔ خیر اس سے قطع نظر بیٹے کے جنازے کو دیکھ کر اس کے چہرے پر وہی پراسرار تبسم تھا!

(۳) بیٹے کی موت سے حنیف حد درجہ نڈھال ہو چکا تھا۔ چور ہو چکا تھا۔ حنیف بستر پر گرا تو پھر نہ اُٹھ سکا۔

''جمنی اس کی آنکھوں کے سامنے ایک ہیبت ناک دیوئی کی صورت میں ہر وقت

گھورتی رہتی..... جمنی کی بے معنی مسکراہٹ اس کے دل ودماغ میں چبھ رہی تھیں۔"

بالآخر حنیف بھی موت کی آغوش میں چلا گیا۔ اور جمنی کے چہرے پر ڈراونی سی مسکراہٹ کھیل رہی تھی۔

(۴) بیٹے اور باپ کی موت کے الزام میں جمنی کو قید دوام کی سزا مل گئی۔

"لیکن اب بھی جب اس کی نظر کسی قیدی کی میت پر پڑ جاتی تو وہ کھلکھلا کر ہنس دیتی اور دیر تک دیوانہ وار ہنستی رہتی۔"

افسانے کے آغاز میں محسن صاحب نے جمنی کی مسکراہٹ کا سبب اس کی پوری ہوئی ضرورتوں کو بتایا۔ لیکن آگے چل کر ماجرا سازی میں مسکراہٹوں کی نوعیتیں بدلتی چلی گئیں۔ ان میں سکوں کی کھنکھناہٹ کی چاہت نہیں تھی۔ آخر محسن صاحب نے جمنی کو نفسیات کی سطح پر ایک Case History بنا کر کیوں پیش کیا۔ میرے خیال میں اس سے افسانے کی ماجرا سازی اور پلاٹ متاثر ہوتا نظر آتا ہے۔ البتہ علت ومعلول (Cause and effect) کے فنکارانہ برتاؤ کو پلاٹ کی ترتیب وتنظیم میں ملحوظ رکھا گیا۔ مطلب یہ کہ جمنی کیوں مسکرائی اور اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جمنی کے لاشعور کی نفسیاتی ساخت کو محسن صاحب نے شروع سے ہی Conditioned کر دیا۔ تب ہی تو لاشعور کے عجیب وغریب، غیر فطری اور محیر العقول مظاہر شعور کی سطح پر افسانے میں دیکھنے کو ملتے ہیں!

جیسا کہ گزشتہ سطور میں یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ جنازہ کو دیکھ کر جمنی کا مسکرانا اس کی سائیکی کا ایک حصہ بن چکا تھا۔ جمنی کی یہ Abnormal.ty ہی افسانہ کی شاہ کلید (Master - Key) ہے۔ جمنی ایک نفسیاتی ذہنی مریض بن چکی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ محسن صاحب نے فرائڈ کی تحلیل نفسی کے طریقہ کو بروئے کار لاتے ہوئے جمنی کی مسکراہٹ کو اس کے سکون وطمانیت کی ایک صورت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کی مسکراہٹ ایک قسم کا Katharsis کا عمل ہے۔ جی ہلکا ہونے کا ایک ذریعہ ہے!

(۳۰ رمئی ۲۰۱۵ء)

(15)

راوی پار

گلزار شاعر بھی ہیں اور کہانی کار بھی۔ ان دونوں ہی اصناف میں ان کے کمال فن کے جوہر دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس وقت میرے پیش نظر تقسیم ہند کے پس منظر میں رونگٹے کھڑا کر دینے والی ان کی کہانی "راوی پار" ہے۔

خیال رہے کہ تقسیم سے قبل لاہور ان کا مولد و مسکن تھا۔ عین تقسیم کی ہولناکیوں کے بیچ جبکہ ان کی عمر آٹھ برس کی تھی وہ اپنے والد اور گھر کے دوسرے افراد کے ساتھ پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان چلے آئے۔ ہجرت، کربناکیاں اور تقسیم کی ہولناکیاں یہ دو چیزیں ان کے لاشعور کا حصہ بن گئیں۔ ان ہولناکیوں اور بکھرتی ہوئی انسانی آبادیوں کو انہوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا اور جھیلا۔ چنانچہ اوائل عمری سے ہی سمپورن سنگھ نام کا یہ لڑکا تجربات و حوادث کی گود میں پلتا اور پروان چڑھتا رہا۔ سمپورن سنگھ سے گلزار تک کے سفر کا کلائمکس ایک تخلیقی فنکار کی صورت میں مکمل ہوتا ہے۔ چنانچہ تجربہ و مشاہدہ کی تیز آنچ سے ان کی تخلیقی شخصیت تپتی اور جھلستی رہی۔ حالانکہ آسودہ حالی اور فارغ البالی ان کے حصے میں آئی۔ لیکن غور فرمائیے کہ لاشعور میں ہولناکیوں اور کربناکیوں کا جو منظر رچا بسا تھا وہ اس سے کیوں کر پیچھا چھڑا پاتے۔ اس پر طرہ یہ کہ گلزار نام کا تخلیقی فنکار بھی ساتھ ساتھ وجود میں آ گیا۔ آپ جانتے ہیں کہ لاشعور میں پوشیدہ کیفیتیں جب شعور کی سطح پر نمودار ہوتی ہیں تو عجیب و غریب حرکتوں اور صورتوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ گلزار صاحب کی تخلیقی فنکاری اسی لاشعور سے شعور تک کے جوکھم بھرے سفر کا نتیجہ ہے۔ اس مختصر سی تمہیدی گفتگو کی روشنی میں عرض یہ کرنا ہے کہ گلزار صاحب کی تخلیقی فنکاری انہی تجربات و حوادث کی تلخیوں سے عبارت ہے!

چنانچہ زیر تجزیہ کہانی ''راوی پار'' انہی تلخ حقائق و حادثات کا ایک ایسا تخلیقی منظر نامہ ہے، جس میں ان کا ذاتی تجربہ، تیز و تند تخلیقی تجربے کی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی حقیقتوں کو تخلیق کے مجازی منظر نامہ پر پیش کرنے کا فن ان کی اس کہانی میں امتیاز و انفراد کا درجہ بھی رکھتا نظر آتا ہے۔

کہانی بہ ظاہر تو لائل پور کے درشن سنگھ اور اس کے پریوار کی اس بپتا کی ہے جو تقسیم کے اندوہناک واقعات کو جھیل رہا تھا۔ جبکہ واقعہ یہ ہے کہ کہانی صرف درشن سنگھ اور اس کے آفت زدہ پریوار کی ہی نہیں ہے بلکہ برصغیر کی اس انسانی آبادی سے تعلق رکھتی ہے جو ٹوٹتی، بکھرتی اور چرمراتی ہوئی تہذیب و سیاست کی مار جھیل رہے

تھے۔اس کہانی میں گلزار صاحب تقسیم کی ہولناکیوں کے ایک عینی مبصر و مشاہد کی صورت میں نظر آتے ہیں!

ماں، باپ، بیوی شاہنی اور درشن سنگھ ان چار نفوس پر مشتمل یہ پریوار تقسیم کے سانحہ اور بلبلاتی کراہتی زندگیوں کا سامنا گاؤں کے دوسرے لوگوں کے ساتھ کر رہے تھے۔ اس پر طرہ یہ کہ عین افراتفری اور مارا ماری کے اس ماحول میں شاہنی نے جڑواں بچے جن دیئے۔ بے حد نحیف و نزار۔ اسی بیچ بھاپا جی (باپ) بھی چل بسے اور ماں گورودوارے کے کونے کھدرے میں کہیں کھو گئی۔ درشن سنگھ اپنی بیوی کے ساتھ گورودوارے میں دیگر پناہ گزینوں کے ساتھ بے پناہی کے عالم میں سورج کی تمازت اور رات کے تارے گن کر وقت گزار رہا تھا۔ آزادی کا گھنٹا بج چکا تھا لیکن بعضوں کے کانوں میں اس کی گونج سنائی نہیں پڑی تھی۔ لیکن ہوائے مخالف کے تیز جھکڑ تو سبھی جھیل رہے تھے۔ کہانی واقعات و حالات کے اسی پس منظر میں آگے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ اور کہانی کار۔گلزار تباہ حال تہذیب و سیاست کے مضمرات و اثرات کو کہانی کے بین السطور میں بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ سچی فنکاری ایسی ہی ہوتی ہے جس میں فنکار زمانے کے تھپیڑوں کو خود بھی سہتا ہے اور اپنے قاری کو بھی سہنے کا عزم و حوصلہ بخشتا ہے۔

دیکھئے معاملہ یہ ہے کہ افسانہ ہو یا شاعری اس کے وسیلے سے فکر و سوچ کو انگیز کرنے کا کام کیا جاتا ہے۔ بالخصوص شاعری کے مقابلے میں نثر کا Elongative فارم اظہار کی سطح پر وضاحتی اور چست درست تو ہوتا ہی ہے ساتھ ہی فکر و سوچ کی معنویت و جواز کی راہیں بھی استوار کرتا چلا جاتا ہے۔ اس گفتگو کو پیش نظر رکھئے اور یہ دیکھئے کہ کہانی ''راوی پار'' میں فسادات اور سیاست کی بوالعجوبیوں کے حوالے سے جو واقعات بیان کئے گئے ہیں ان کی تخلیقی معنویت و جواز ہے بھی یا نہیں؟

آپ اس کہانی کو پڑھیں گے تو ضرور اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ بیان کردہ واقعات و حالات Situational اور حد درجہ Volatile ہیں! گورودوارے میں شرنارتھیوں کا پناہ لینا، افواہوں کے گرم بازار کے درمیان سہمی اور ڈری ہوئی انسانی زندگی کی کسمپرسی اور بے پناہی، ''ہر ہر مہادیو'' اور ''جو بولے سو نہال'' کی گونج، سبھوں کو سرحد پار کرنے کی جلدی اور اسی قسم کے دیگر احوال کا بیان Situational اور عین فطری تو ہے ہی ساتھ ہی اس نکتہ پر بھی غور فرمائیے کہ جب آفتیں اور مصیبتیں آتی ہیں تو انسانی وجود کتنا کمزور اور مجبور محض ہو جاتا ہے! ہر کسی کو اس بات کی فکر لگی رہتی ہے کہ کسی طرح جان بچ جائے۔ احساس تحفظ میں شدت اور تیزی کے پیدا ہونے کو آپ وجود کی کمزوری کہیں یا پھر زندگی کو ایک نعمت بے بہا کے تصور پر محمول کریں، لیکن ہوتا ایسا ہی ہے۔ گلزار صاحب نے اس بنیادی انسانی نفسیات کو بھی اس

کہانی میں پیش نظر رکھا ہے۔ ساتھ ہی اس بنیادی نکتے کی بھی اس کہانی میں وضاحت کی گئی ہے کہ جب چہار جانب سے مصیبتیں گھیر لیتی ہیں تو انسان ایک خدائے واحد کی پناہ میں جانے انجانے چلا جاتا ہے! چنانچہ ایک سکھ کی زبانی ذیل کے اس مکالمے کا ادا کرایا جانا فکر و سوچ کے اسی پہلو کی غمازی کرتا ہے!

''نانک نام جہاز ہے، جو چڑھے سو اترے پار''

ہر کسی کو پار اترنے کی فکر لگی ہوئی تھی۔ ٹرین آتی تو اس کی چھت پر لوگ ''گھاس کی طرح اُگے'' نظر آتے ہیں۔ ایسی مارا ماری اور افراتفری کہ خدا کی پناہ! ایسے میں درشن سنگھ، اپنی بیوی شاہنی اور نومولود جڑواں بچے کے ساتھ نکل پڑا۔

''درشن سنگھ نکل پڑا سب کے ساتھ۔ ڈھکن والی بید کی ٹوکری میں ڈال کر بچوں کو سر پہ یوں اٹھالیا جیسے اپنے پریوار کا خوانچہ لے کر نکلا ہو۔''

جزئیات نگاری اور اعلیٰ درجے کی لسانی تشکیل و تنظیم سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ درشن سنگھ اور اس کی بیوی کو اپنے نومولود جڑواں بچے کی حیات تازہ میں مزید تازہ ہواؤں کے جھونکے دینے کی فکر کھائے جا رہی تھی۔ لیکن یہاں تو ہر طرف گھٹن اور حبس کا ماحول ہے۔ پھر بھی بقا و تحفظ کی جو تدبیریں ان نا مساعد حالات میں ہو سکتی تھیں دونوں میاں بیوی اختیار کرنے میں جٹے تھے۔ لیکن اس بے پناہی اور مجبوری بھری تدبیر کے اس اندوہناک منظر کو ملاحظہ فرمائیے!

''قریب دس گھنٹے کے بعد گاڑی میں ذرا سی حرکت ہوئی شاہنی کی چھاتیاں نچڑ کر چھلکا ہو گئیں۔ ایک بچے کو رکھتی تو دوسرا اٹھا لیتی۔ میلے کپڑے میں لپٹے دو بچوں کی پوٹلیاں۔ لگتا تھا کسی کوڑے کے ڈھیر سے اٹھا لائے ہیں۔ کچھ گھنٹوں بعد جب گاڑی رات میں داخل ہوئی تو درشن سنگھ نے دیکھا ایک بچے کے ہاتھ پاؤں تو ہلتے دکھتے ہیں، کبھی رونے کی آواز بھی آتی ہے۔ لیکن دوسرا بچہ ساکت تھا۔ پوٹلی میں ہاتھ ڈال کے دیکھا تو کب کا ٹھنڈا ہو چکا تھا۔''

بے چاری شاہنی نے بڑے ارمان سے جڑواں بچے کو جنم دیا تھا۔ وہ بھی ایک ایسی شبھ گھڑی میں جب گوردوارے میں واہگورو کا پاٹھ چل رہا تھا۔ لیکن تقدیر کا لکھا کون ٹالے۔ عین بلا خیز ماحول و حالات میں بچے کی پیدائش ان کی زندگی پر سوالیہ نشان لگا چکی تھی۔ یہاں اس نکتہ پر بھی غور فرمائیے کہ اگر سیاست کی درندگی انتہائی صورت اختیار نہ کرتی تو شاید ان جڑواں بچوں کو بچانے کی کوئی صورت نکالی جا سکتی تھی۔ پناہ گزیں تو پناہ گزیں ہی

ہوتے ہیں۔ اس بھاگم بھاگ اور ہانپتی کانپتی زندگی کی ایک عجیب ہی صورت حال ہوتی ہے۔ گلزار صاحب نے رونگٹے کھڑے کر دینے والے اس سچویشن کی منظر نگاری زیر تجزیہ کہانی میں بڑے ہی موثر انداز میں کی ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ صرف ایک درشن سنگھ آفت زدہ نہیں تھا۔ بلکہ نہ جانے ایسے کتنے درشن سنگھ تھے جو مفاد پرست اور درندہ صفت سیاست دانوں کی سیاسی قربان گاہ پر چڑھے ہوئے تھے۔ اس لحاظ سے یہ کہانی ہمیں فکر و فن کے ایک تلخ و تند اجتماعی شعور کا احساس دلاتی نظر آتی ہے۔ مطلب یہ کہ ذاتی اور شخصی شعور محض ذاتی اور شخصی نہیں ہوتا ہے بلکہ اس کی نمو پذیری اجتماعی واقعات و حادثات کی رہین منت ہوتی ہے۔ قوموں کے عروج و زوال کی کہانیاں اسی قسم کی اقداری شکست و ریخت سے بھری پڑی ہیں۔ خیر اس گفتگو سے قطع نظر، یہ دیکھئے کہ درشن سنگھ اور اس کی بیوی نے اپنے جڑواں بیٹوں کو بچانے کے لئے جو بھی ممکن ہو سکتا تھا کیا۔ سب سے بڑی بات تو یہ کہ ان دونوں کو واہگورو پر آسرا تھا۔ کیونکہ یہ بچے اس شبھ گھڑی میں پیدا ہوئے جب:

> ’’سوریہ سنکرانت کی تھی۔ گوردوارے میں دن رات پاٹھ چلتا رہتا تھا۔ بڑی شبھ گھڑی میں شاہنی نے اپنے جڑواں بچوں کو جنم دیا۔ ایک تو بہت ہی کمزور پیدا ہوا۔ بچنے کی امید بھی نہیں تھی۔ لیکن شاہنی نے نابھی (ناڑی) کے زور سے باندھے رکھا‘‘

شاہنی نے بچوں کو نابھی (ناڑی) کے زور سے باندھے رکھا۔ اور یہ امید لگائے بیٹھی رہی کہ سنکرانت کی صبح، شبھ گھڑی میں پیدا ہونے والے یہ بچے ضرور ہم دونوں میاں بیوی کو اپنی نو بہار تازہ کا مژدۂ جانفزا سنائیں گے۔ لیکن حالات کی درندگی نے زندگی کو تہہ و بالا کر رکھا تھا۔ ایک بچے نے تو دم توڑ ہی دیا۔ دوسرے بچے کے مقدر میں کیا لکھا تھا! اسی پر کہانی اپنے کلائمکس پر پہنچتی ہے۔ اور قاری ایک Dreaded Situation کا سامنا کرتا ہے۔ بیانیات کا یہ فن (Art of Narrotology) کڑے وقتوں کے دل دہلا دینے والے واقعات و حالات سے عبارت ہے۔ یا یوں کہئے کہ فنکار کا فن واقعتاً اپنے زمانے کے واقعات و حالات کا نبض شناس ہوتا ہے!

ہاں تو درشن سنگھ اور اس کی بیوی رفیوجیوں کے ایک بے قابو ہجوم کے ساتھ کسی طور پر ٹرین کی چھت پر سوار ہو گئے۔ بید کے خوانچے میں پڑے جڑواں بچوں میں سے ایک نے تو راستے میں دم توڑ دیا اور دوسرے کو بچانے کی تگ و دو کرتے ہوئے جلد سے جلد سرحد پار کرنے کی فکر میں سراسیمگی کی حالت میں رواں دواں تھا۔

ٹرین تیزی سے اپنی منزل کی جانب بھاگ رہی تھی۔ کسی نے کہا خیر آباد نکل گیا! کسی نے کہا یہ تو گوجرانوالہ ہے جی! بس ایک گھنٹے میں لاہور آیا تو سمجھو ہندوستان پہنچ گئے۔ اب وہ دل دہلانے دینے والی گھڑی آ گئی جب گاڑی ایک پل پر چڑھی۔ چاروں طرف سے شور اٹھا کہ ’’راوی‘‘ آ گیا ہے۔

بس اب لاہور آ ہی گیا۔ رفیوجیوں میں خوشی کی لہر دوڑ گئی کہ اب سرحد پار کرنے ہی والے ہیں! لیکن اسی شور میں کسی نے درشن سنگھ کے کان میں پھسپھسا کر کہا!

''سردار جی بچے کو یہیں پھینک دو۔ راوی میں۔

اب اس Followup رونگٹے کھڑے کر دینے والے سچویشن کو ملاحظہ فرمایئے!

''درشن سنگھ نے دھیرے سے ٹوکری کھسکا لی اور پھر یکلخت ہی پوٹلی اٹھا لی اور واہگورو کہہ کر راوی میں پھینک دی۔ اندھیرے میں ہلکی سی آواز سنائی دی۔ کسی بچے کی۔ درشن نے گھبرا کے دیکھا شاہنی کی طرف! مردہ بچہ شاہنی کی چھاتی سے لپٹا ہوا تھا۔''

گاڑی ''راوی'' پار کر گئی۔ زندہ بچہ ''راوی'' کی گرجتی، چنگھاڑتی ہوئی لہروں میں سما گیا اور مردہ بچہ شاہنی کی چھاتی سے لپٹا زندگی و درندگی و سفاکی کی کہانی شاہنی اور درشن سنگھ کی زبانی سنا رہا تھا۔

فسادات اور ہجرت کے حوالے سے لکھا گیا یہ افسانہ گلزار صاحب کا ایک ذاتی تجربہ ہے جو تخلیقی تجربے کی صورت میں تباہ ہوتی ہوئی انسانی آبادی کی نوحہ خوانی کرتا نظر آتا ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس افسانے میں اندرونی دلدوزی کی تخلیقی فنکاری حد درجہ متحرک و فعال نظر آتی ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں فن المیہ نگاری کے راستے فکر و فن کی اثر انگیزی کو ابھارنے کی ایک بے حد کامیاب کوشش کی گئی!

جرمن افسانہ نگار فرانز کافکا کی کہانی ''میٹا مارفوسز'' (کایا بدلی) دنیا کی زبانوں میں لکھی جانے والی کہانیوں میں ایک نمایاں مقام و مرتبہ رکھتی ہے۔ رونگٹے کھڑے کر دینے والی اس کی یہ کہانی ایک نادر الوجود تخلیقی نمونہ ہے۔ یہ کہانی اس کے ان تجربات کو بیان کرتی ہے جو اس نے اپنی بیماری کے دنوں میں محسوس کیے تھے۔ جس میں یہ بتایا گیا ہے کہ ایک انسان کتنا نازک اور مجبور ہے کہ راتوں رات اس کا وجود پامال ہو جاتا ہے اور وہ ایک پامال شخص بن جاتا ہے۔ لیکن یہ بھی ذہن نشیں رکھیے کہ کافکا کا یہ ذاتی اور شخصی تجربہ اپنی وسیع تر معنوی جہتوں کے لحاظ سے اجتماعیت کا حامل ہے!

گلزار صاحب کی اس کہانی میں بھی پامال ہوتی ہوئی اس انسانی آبادی کا نقشہ کھینچا گیا ہے جو سیاست کے گھناؤنے پن کا شکار ہونے پر مجبور ہوا۔ حالانکہ جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ گلزار صاحب نے اس کہانی میں اپنے ذاتی اور شخصی تجربے کو ایک اجتماعی تخلیقی تجربے کی صورت میں پیش کر کے فکر و فن کی عمومیت پسندی کو تقویت پہنچایا ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ دونوں ہی صورتوں میں قاری کو فکر و فن کے اجتماعی شعور کا ادراک و عرفان بہر صورت ہوتا ہے۔ یہاں کافکا اور گلزار کا موازنہ و مقابلہ مقصود نہیں ہے۔ کیونکہ کافکا ایک مشکل پسند افسانہ نگار تھا۔ اس کے افسانوں کی معنوی تہوں تک پہنچنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ افسانوں کی تہہ در تہہ پر تیں نیز رمزیت و ایمائیت

کی وجہ سے تشریح و تعبیر میں افراط و تفریط کی صورت تو ضرور پیدا ہوئی لیکن اس سے اس کی شہرت و مقبولیت میں کمی نہیں ہوئی کیونکہ اس کی نگاہ فن میں آنے والے وقتوں کے مزاج کو بھانپنے کی قوت و صلاحیت موجود تھی۔ وہ ایک پیش بیں تخلیقی فنکار تھا۔ اس کے لیجنڈ ہونے کی یہی وجہ ہے اور یہی اس کے فکر و فن کا نشان امتیاز ہے!

اب اس کہانی کے حوالے سے لفظوں کے نامیاتی وجود کے سلسلے میں چند باتیں سن لیجئے!

اس سلسلے میں عرض یہ کرنا ہے کہ بعض الفاظ اپنے عہد کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی ضرورتوں اور کھپت (Consumption) کے پیش نظر زندہ رہتے ہیں اور بعض الفاظ لغت کی زینت بن کر رہ جاتے ہیں۔ زمانے کے تقاضوں اور ضرورتوں پر ہی لفظوں کے وجود اور عدم وجود کا انحصار ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ کسی زمانے میں جنوبی افریقہ کے نسلی امتیاز کے پیش نظر لفظ Apartheid کا چلن بڑے ہی زوروں پر تھا۔ آج چونکہ جنوبی افریقہ سے نسلی امتیاز کا خاتمہ ہو چکا ہے لہٰذا اب یہ لفظ لغت کی زینت بن کر رہ چکا ہے۔ یہ اپنے وجود کی معنویت کھو چکا ہے۔ یخ بستگی اس کا مقدر بن چکا ہے۔ اس گفتگو کے پیش نظر زیر تجزیہ کہانی کے اس اقتباس کو ملاحظہ فرمایئے۔

> ''سنا ہے یہاں ملٹری گھوم رہی ہر طرف اور اپنی حفاظت میں شرنارتھیوں کے قافلے بارڈر تک پہنچا دیتی ہے!''
>
> ''شرنارتھی''! وہ کیا ہوتا ہے۔
>
> ''رفیوجی''!'' یہ لفظ تو پہلے کبھی نہیں سنا تھا''

دیکھا آپ نے تقسیم کا سانحہ، فسادات کی ہلاکت خیزیاں اور انسانی آبادی کی نقل مکانی، یہ ہیں وہ سماجی اور سیاسی حالات و واقعات جن کی کوکھ سے رفیوجی، شرنارتھی، مہاجر، بکتی باہنی اور نہ جانے کتنے الفاظ نے جنم لئے۔ بے چارے وہ معصوم فساد زدہ لوگ رفیوجی اور شرنارتھی جیسے اجنبی الفاظ کے معنی کیا جانیں۔ تقسیم کے سانحہ نے ان کی پیشانی پر رفیوجی اور شرنارتھی جیسے افسوسناک اور شرمناک قسم کے لیبل چسپاں کر دیا۔ اور برسہا برس اس کرب کو جھیلتے رہے۔ گلزار صاحب نے بھی اسی کرب کو جھیلا۔ ان کی نوک قلم سے نکلے اس قسم کے مکالے صفحۂ قرطاس کو لہولہان کرتے نظر آتے ہیں۔ میرے نزدیک یہ ایک دانشوری دانشورانہ تخلیقی سوچ ہے!

تجزیے کے اس اختتامی مرحلے پر عرض یہ کرنا ہے کہ ہر عہد کی ضرورتوں اور اس کے تقاضوں کے پیش نظر لفظوں کا چلن ہوتا ہے اور وہی الفاظ اس عہد کی علمی سرگرمیوں کے حقب میں موجود ہو کر اپنی معنویت و جواز فراہم کرتے رہتے ہیں۔ ان علمی سرگرمیوں کے دائرۂ کار اور جہت کا تعین کرتے رہتے ہیں۔ اصول و قوانین کے اسی نیٹ ورک کو Episteme (اے پس ٹیم) کہتے ہیں۔ (۸/ ستمبر ۲۰۱۵ء)

16

پہلے سے لکھی روداد

''پہلے سے لکھی روداد'' اردو کے معتبر اور سینئر افسانہ نگار جناب اقبال مجید کا تازہ ترین افسانہ ہے۔ (مطبوعہ سہ ماہی ''آمد'' پٹنہ، شمارہ ۱۲۔۱۱، اپریل تا ستمبر ۲۰۱۴ر) ایک نئی اور ایڈوانس تکنیک میں لکھا گیا یہ افسانہ ان کی دانشورانہ فکر و سوچ کی جدت طرازی کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔ تانیثیت کے حوالے سے جس موضوع کو انہوں نے اپنی تخلیقی فکر کا حصّہ بنایا ہے، اسے ان کے دانشورانہ Innovation پر محمول کرنا ہی مناسب معلوم پڑتا ہے۔ کیونکہ جناب اقبال مجید نے افسانے میں جس مسئلے کو موضوع بحث بنایا ہے اسے تکنیک کی سطح پر حد درجہ Innovate کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مطلب یہ کہ روش عام سے ہٹ کر تانیثیت کے مسئلے کو انہوں نے فکر و فہم کے ایک نئے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار تانیثیت کا نہ تو ہمنوا ہے اور نہ ہی مخالف۔ بلکہ وہ اس کی فکری شدت پسندی سے اپنی بے اطمینانی کا بلا جھجھک تخلیقی اظہار کرتا ہے! افسانے کا اختتامی مکالمہ ان کے اس موقف کی تائید کرتا نظر آتا ہے!

> ''ہمارا کام طلبا کو تعلیم کے بہتر مواقع فراہم کرنا ہے، تانیثیت وغیرہ کی بحثوں میں الجھنا نہیں ـــ''

یہ مکالمہ اس افسانے کی شاہ کلید (Master Key) ہے۔ جو افسانے کے اختتام میں وقوع پذیر ہوا۔ اور یہی ہونا بھی چاہئے تھا۔ کیونکہ تجسس و تعاقب کی تخلیقی فضا بندی ایک تحیر آسا کلائمکس پر ہی ختم ہوتی ہے۔ بڑے اور کامیاب افسانہ نگاروں کی تخلیقی ریاضت اسی قسم کے فنکارانہ نتیجوں کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔

زیر تجزیہ افسانہ میں افسانہ نگار کے تخلیقی نگار خانوں کو کھولتے جائیے اور اس کی تخلیقی فکر و نظر کی سنجیدہ طبعی کی سیر کرتے چلے جائیے۔ اندازہ ہوگا کہ افسانہ نگار لا یعنیت اور مہملات کی بحثوں سے گریزپا نظر آتا ہے۔ سنجیدہ طبعی کی حامل اس کی یہی وہ فکری اور تخلیقی گریزپائی ہے جو اس کے فکر و فہم کی جدت طرازی کی موجب بنتی نظر آتی ہے۔ مطلب یہ کہ افسانہ نگار نے اس افسانے میں تانیثیت کی کوئی نئی تعبیر و تشریح پیش نہیں کی ہے بلکہ مسئلے کو فکر و سوچ کی انا پسندی اور خود پرستی کی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ تحریکیں پانی کے ایک ریلے کی طرح آتی ہیں اور ناپختہ اور خام ذہنوں کی قطع برید کرتی چلی جاتی ہیں۔اس میں ہمارے ان نام نہاد دانشور قلمکاروں کی تندی و تیزی اور مستعدی دیکھنے کے قابل ہے جو فکر و نظر کی شکست وریخت کی تخلیقی بنت اس انداز سے کرتے ہیں کہ مسئلہ مزید الجھتا ہی چلا جاتا ہے۔وہ جانتے ہیں کہ مسئلے کی نزاکتوں اور اس کی حساسیت کے پیش نظر اس کی دکھتی رگوں پر کس انداز سے انگلیاں رکھی جائیں کہ اسے بہ آسانی Instigate کیا جاسکے۔میرا خیال ہے کہ زیر گفتگو افسانے میں دانشوروں کی اس ذہنی اور فکری بے راہ رویوں، ناہمواریوں اور شاطرانہ چالوں پر بھی نشانہ سادھنے کی تخلیقی کوشش کی گئی ہے۔

دیکھیے نسائی خو بو کا ہونا ایک فطری امر واقعہ ہے جبکہ اس کی بے جا تفوق و برتری کا مظاہرہ تانیثیت ہے۔جس میں نفسیات کی سطح پر وجود کا Dominating attitude حد درجہ متحرک و فعال رہتا ہے۔خیال رہے کہ حرمت نسواں کا جذبہ و احساس اور اس کی پاسداری فرض اولین کا درجہ رکھتی ہے۔عرض یہ کرنا ہے کہ جناب اقبال مجید نے تانیثیت کو Negate نہیں کیا ہے بلکہ اس کے سماجی جواز پر ایک سوالیہ نشان لگایا ہے کہ واقعی نسائی تشخص کی سطح پر اس مسئلے کا کوئی جواز ہے بھی یا نہیں؟ ان امور پر تفصیلی گفتگو آگے کی سطور میں کی جائے گی!

افسانہ میں کرداروں کے نام نہیں ہیں۔لیکن پھر بھی بیانیہ بہت ہی واضح ہے۔البتہ افسانہ نگار نے زبان کے تخلیقی اور جدلیاتی نظام کے پیش نظر جو علامتی اور اشاراتی گفتگو کی ہے اس سے بیانیہ کا فریم ورک مزید چست درست ہوتا نظر آتا ہے اور فکر و فن میں رمزیت و ایمائیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ترسیل فکر و فلسفہ کی سطح بے حد صاف و شفاف نظر آتی ہے۔اس کی وجہ بے جا ابہام پسندی سے فنکارانہ اجتناب! حالانکہ ابہام کے مطلوبہ فنکارانہ حسن کو افسانہ نگار نے ملحوظ رکھا ہے۔افسانے کا اختتامی مکالمہ تحیر آسا ہے۔جو ''پہلے سے لکھی روداد'' کی عقدہ کشائی کرتا نظر آتا ہے۔افسانے کی تخلیقی فضا بندی Ego اور Super Ego کے مابین clash سے عبارت ہے۔ افسانہ نگار نے تانیثیت کے زیر اثر پروان چڑھتی انا پسندی اور خود پرستی کو سبلائم اور Neutralise کرنے پر ہی اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے! ہم نے مغرب کے اس طوق کو خواہ مخواہ اپنے گلے میں ڈال رکھا ہے۔یہ سمجھے بغیر کہ وہاں کی سماجی اور تہذیبی روایت و قدر مشرق سے یکسر مختلف ہے۔

ہاں تو، اس افسانے کے دو حصے ہیں اور کردار بھی دو ہیں۔ یہ دو کردار دو خود پرست زن و شو کی

صورت میں پیش کیے گئے ہیں۔ موقع ایک جلسے کا ہے۔ جس میں زید نام کے ایک شخص (فرضی) کو، ایک اصلاحی اور امدادی غیر سرکاری ادارے نے جسکا دائرہ کار مسلمانوں کی تعلیمی امداد سے متعلق تھا، مالی مدد کی غرض سے اپنے سالانہ جلسے کو خطاب کرنے کے لئے بلایا تھا۔ ان حضرت کے ساتھ اس کی بیوی بھی تھی۔ یہ دونوں حد درجہ متمول تو تھے ہی، زیور تعلیم سے آراستہ بھی تھے۔ لیکن زید نام کا یہ شخص اپنی پیرانہ سالی کی وجہ سے نحیف ونزار ہو چکا تھا۔ جبکہ اس کی بیوی فربہ وتوانا۔ وجہ عمر کا تفاوت۔ وجود زن وشو کے درمیان عمر کے اس تفاوت کی نفسیاتی کشمکش کو زیر تجزیہ افسانے میں بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ بیوی کی جدید عصری تعلیم نے اس کو حد درجہ خود آگاہ اور خود آرا بنادیا تھا۔ شاید افسانہ نگار یہ کہنا چاہتا ہے کہ جدید زمانے کی جدید عصری تعلیم نے اخلاقیات اور چند بنیادی Code of Ethics سے آج کے معاشرہ کو انگ تھلگ کر دیا ہے! ابھی دست اس بحث میں الجھنا نہیں چاہتا۔ البتہ افسانہ میں اس کی تفصیل دونوں ہی کرداروں کی زبانی پیش کی گئی!

منتظمین جلسہ نے زید نام کے اس شخص کو جلسے سے خطاب کرنے کے لئے پہلے بلایا۔ اب یہ دیکھئے کہ اس کردار نے اپنی نفسیاتی الجھنوں، جبریہ احساس کمتری اور اپنی خود پرستی کا اظہار کس انداز سے اور کس نہج سے کیا! چنانچہ ذہنی اور فکری کشمکش کے اس دوراہے پر افسانے کی کرافٹنگ کے لئے، اس بوڑھے شوہر نامدار کی مخاطبت اور گفتگو کے دو ہی مرکز ومحور قرار پائے ـــ اس کی جوان بیوی کی رعنائیاں اور جدید عصری تعلیم سے آراستہ ہونے کی وجہ سے اس کی حد درجہ روشن خیالی، آزادانہ روی اور احساس برتری کے نفسیاتی پیچ وخم۔ ذیل کے ان اقتباسات کو پیش نظر رکھئے اور غور فرمایئے کہ تند وتیز اور صبر آزما تلخ حقیقتوں کو تصور وتخیل کے مجازی منظر نامہ پر افسانہ نگار نے کس انداز سے پیش کیا ہے!

(۱) ''میری بیوی سماج کی بہت سی فلاحی اسکیموں کو چلانے والی بہت سی سرگرمیوں کے بوجھ کے نیچے دبی اپنے بے حد مصروف شب وروز گزار رہی ہے اور میرے بستر کو تو چھوڑیے میری خواب گاہ میں بھی جھانکنے کا موقع تک نہیں نکال پاتی''

(۲) ''یہ تعلیم کا ہی فیض ہے کہ مجھ سے زیادہ آج اخباروں کی سرخیوں میں میری بیوی رہنے لگی ہے۔ مجھ سے زیادہ ڈاک اس کے پاس آتی ہے۔ میں کبھی نہیں چاہوں گا اس کے پتے سے خلق کو میرا پتہ ملے۔''

(۳) ''تعلیم نے اس کے ہوش وحواس روشن کر دیے ہیں۔ تا کہ ان کے ذریعہ

وہ اپنی ایک الگ پہچان اور دستخط بنا سکے۔"

(۴) "تعلیم ہوش مندی پیدا کرنے کا عمل ہے۔ لیکن ہوش مندی ہلکان بھی کرتی ہے۔ کیونکہ ہوش مندی جہاں ایک نعمت ہے وہیں ایک عذاب بھی ہے۔"

چونکہ یہ تقریر ایک تعلیمی ادارے کے سالانہ جلسے کے لیے کی گئی لہٰذا موضوعِ سخن تعلیم ہی قرار پایا۔ البتہ سوچنے کی یہ بات ضرور ہے کہ دورانِ تقریر اُس بوڑھے شوہر نامدار نے اپنی بیوی کو ہی نشانے پر کیوں رکھا!! اس سلسلے میں عرض یہ کرنا ہے کہ افسانہ نگار نے نام نہاد تحریک آزادیٔ نسواں کے زیر اثر اپنائی جانے والی جدید عصری تعلیم سے اپنی بے اطمینانی کا تخلیقی اظہار نہیں کیا ہے۔ اگر آپ افسانے کا بغور مطالعہ کریں تو محسوس کریں گے کہ افسانہ کے بیانیہ میں حرمت نسواں۔ کے تصور کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ اسے آپ بے چارگی اور مجبوری محض پر محمول نہ کریں۔ بلکہ انسانی زندگی کے لئے بنائے گئے ضابطۂ اخلاق میں اس تصور کو کلیدی حیثیت حاصل ہے!

چنانچہ زید نام کے اس بوڑھے شوہر کی تقریر کے توسط سے جس قسم کی فکر مندیوں کا تخلیقی اظہار کیا گیا ہے وہ دراصل بے مقصد، بے معنی اور خودسری سے مملو روشن خیالی اور آزادانہ روی سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ تقریر کرنے والا بوڑھا شخص اپنی بیوی کی خودسری کے پیش نظر جس قسم کی ذہنی اور نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا تھا اس کا اظہار تو وہ کر ہی رہا تھا۔ لیکن بنیادی مسئلہ اعتدال و توازن اور بہر صورت شخصیت کے Submissive ہونے کا ہے۔ یہاں ایک بار پھر میں اپنے اس موقف کا اعادہ کرنا چاہتا ہوں کہ اسے آپ خود سپردگی پر محمول نہ کریں، بلکہ افسانہ نگار صرف بے جا خود پرستی اور انا پسندی کے مسئلے کو اجاگر کرنا چاہتا ہے۔ خیال رہے کہ فنکار صرف مسائل کو اجاگر کرتا ہے، مداوا نہیں!

آخر زن و شو کے اپنے کچھ سماجی اور اخلاقی تقاضے بھی تو ہیں۔ بیس برس کی بیوی اور ۳۲ برس کا شوہر کا ہونا، ازدواجی تعلقات کے درمیان تلخی و ترشی کا سبب نہیں بن سکتا ہے۔ لیکن کیا کیجیے کہ نام نہاد تحریک آزادیٔ نسواں نے تمام قسم کی پاسداریوں کو پامال کر کے رکھ دیا ہے۔ یہاں یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ یہ افسانہ مرد تفوق معاشرہ (Male dominated society) کے پیش نظر نہیں لکھا گیا ہے۔ بلکہ افسانہ نگار اپنی تخلیقی فکر و سوچ کے وسیلے سے ایک صالح اور صحت مند معاشرہ کا خواب دیکھ رہا ہے۔ جبھی تو افسانہ نگار نے اپنے اس دعوے اور فکر مندیوں کا تخلیقی اظہار کھل کر کیا ہے!

"تعلیم ہوش مندی پیدا کرنے کا عمل ہے۔ لیکن ہوش مندی ہلکان بھی کرتی ہے۔ کیونکہ ہوش مندی جہاں ایک نعمت ہے وہیں ایک عذاب بھی ہے۔"

ٹوٹتی بکھرتی اور چڑ مراتی نفسیاتی صورت حال کے حوالے سے فکر ونظر کے تضاد وتصادم پر مبنی یہ مکالمہ ہمیں تبدیلی پسند سوچ (Radical Thinking) کی طرف راغب کرتا ہے۔ اس تجزیاتی نکتہ کو پیش نظر رکھئے اور غور فرمائیے کہ زید نام کے اس بوڑھے شخص کی ذاتی زندگی اپنی جوان بیوی کی حد سے زیادہ نمو پذیر ہوتی ہوئی ہوش مندیوں کی وجہ سے واقعی عذاب بن گئی۔ ممکن ہے کہ آپ کے ذہن میں یہ سوال ابھر رہا ہو کہ حرمت نسواں اور بعض دوسری سماجی اور اخلاقی پاسداریوں کے نام پر خواہشات نفس کی سرکوبی کیوں کر قبول کیا جائے۔ خاکسار مذہبیات اور اخلاقیات کی دوہائی دینا نہیں چاہتا اور نہ ہی افسانہ نگار کا یہ تخلیقی مدعا دکھتا ہے۔ یہ تو صلائے عام ہے یاران نکتہ داں کے لئے۔ معاملہ وہی فرد کے Submissive ہونے کا ہے جس کو بہر صورت ملحوظ رکھا جانا چاہئے!

اسے آپ افسانہ نگار یا خاکسار کے ترغیبی نقطۂ نظر پر محمول نہ کریں۔ البتہ اتنی بات تو ضرور ہے کہ موجودہ زمانہ جس قسم کی روشن خیالی اور انتشار و پراگندگی کی صورت حال سے نبرد آزما ہے، افسانہ نگار زمانے کی اس نبرد آزمائی کے تئیں نیک خواہشات رکھتا نظر آتا ہے، یہی وجہ ہے کہ افسانے میں اس نے اس سچویشن کا بلا کم و کاست تخلیقی اظہار کیا ہے۔

مذکورہ پیش کردہ اقتباسات بہ ظاہر تو سپاٹ اور بیانیات (Narrotology) کے اکہرے پن کے حامل نظر آتے ہیں لیکن بہ باطن ان میں افسانہ نگار کی فکری تہہ داریاں اور گہرائیاں حد درجہ فعل و متحرک نظر آتی ہیں۔ ترسیل فکر و فلسفہ کے لئے جس قسم کی معروضیت پسندی اور سائنسی طریقۂ اظہار کو افسانہ نگار نے اپنایا ہے۔ میرا خیال ہے کہ زبان و بیان کی سطح پر یہی اس افسانے کا فنکارانہ حسن ہے!

افسانہ کے پہلے حصے میں جلسے کے پہلے خصوصی مقرر کے وجود میں پنپتی اور پلتی نفسیاتی کشمکش اور کھینچا تانی کی جو روداد بیان کی گئی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ روداد مقرر کے ذہن و فکر میں برسہا برس سے رچی بسی تھی۔ یہ پہلے سے تیار اور لکھی ایک روداد تھی جس کا برجستہ اظہار افسانے کی وحدت تاثر کو مزید Compact اور چست درست کرتا نظر آتا ہے۔

یہاں اس بحث میں الجھنا نہیں چاہتا کہ یہ روداد مقرر کے دل کی بھڑاس تھی، اس کے احساس کمتری کی مُظہر تھی یا پھر یہ اس کی للکارتی ہوئی غیرت وحمیت کی آواز تھی جو ایک خودشناس اور انا پسند وجود کے لئے بے حد ضروری ہے۔ وجہ جو بھی ہو مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ افسانہ نگار، جناب اقبال مجید نے تخلیق کی جس اوبڑ کھابڑ عتبی زمین کو ہموار کرنے کا فنکارانہ مظاہرہ کیا ہے، اس سے ان کے فکر وفن کی تازہ

کاری اور جدت طرازی کا پتہ چلتا ہے۔ مزید یہ کہ عصری حسیت (Contemporary Sensibility) کے تخلیقی وقوعوں کے لیے جس قسم کے فنی عناصر کو برتا گیا ہے اس سے افسانہ روح عصر کا ترجمان نظر آتا ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کا تخلیقی ذہن بڑا ہی زرخیز اور بوقلموں ہے۔ Anti Story پر مبنی تخلیقی آمیزہ کو Story بنا کر پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے!

اب یہ دیکھئے کہ افسانہ کے دوسرے حصے کا آغاز اس نحیف وہزار شوہر نامدار کی بیگم صاحبہ کی تقریر سے ہوتا ہے۔ تقریر کیا تھی بس یوں سمجھئے کہ ایک Repercussion تھا۔ جس میں خود پرستی اور انا پسندی کے حوالے سے اس کی برہنہ گفتاری کو واضح طور پر محسوس کیا جا سکتا ہے۔

خیال رہے کہ بیگم صاحبہ اپنی آزادروی اور روشن خیالی کی سطح پر جدید زمانے کی ایک Promiscuous خاتون تھیں۔ اپنی تمام تر آزادی کے ساتھ Quick Mixing ان کے مزاج کا حصہ بن چکا تھا۔ لیکن اس آزادانہ اور بے تکلفانہ گھلنے ملنے میں ان کے مزاج کی خودسری حددرجہ متحرک وفعال محسوس ہوتی ہے! میرا خیال ہے کہ اس قسم کی Confronting فکروسوچ خود پرستی کی انتہا ہے۔

اس گفتگو کے پیش نظر عرض یہ کرنا ہے کہ افسانہ نگار کا تخلیقی مطمح نظر بھی یہی ہے کہ فکروسوچ کی اعتدال پسندی ہی وہ لازمی عنصر ہے جو وجود کی بہتر بقا کا ضامن بن سکتا ہے۔ افسانے میں بیان کردہ اس فکروفلسفہ کو ملحوظ رکھتے ہوئے ذیل کے ان اقتباسات کو ملاحظہ فرمائیے!

> (۱) ''میرے شوہر نے اپنے دل میں جس جلن اور حسد کا ذکر کیا ہے، اس سے میری دل آزاری نہیں ہوئی۔ کیونکہ میرا ماننا ہے کہ نہ انسان عورت ہوتا ہے اور نہ مرد۔ وہ اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ صرف انسان ہوتا ہے۔''
>
> (۲) ''میری معلومات تو یہ ہے کہ تعلیم آدمی میں دوسروں کے لئے خیر خواہی اور ہمدردی کا جذبہ بڑھاتی ہے۔ ان باتوں کو برداشت کرنے کی صلاحیت اور قابلیت کو پختہ کرتی ہے جو باتیں کسی سبب سے اسے عادتاً نا قابل قبول ہیں۔ آخر میرے شوہر کے اندر ابھی تک وہ compassions اور Tolerance کیوں نہیں پیدا ہوا..... میرے شوہر یہ بھی کہتے ہیں کہ بیوی کو اتنی شہرت نہیں کمانا چاہئے کہ اس کے شوہر کی شہرت کو گہن لگے۔''
>
> (۳) ''ان برقعہ پوشوں میں لگتا ہے ایک بھی لڑکی ایسی نہیں جو میرے شوہر سے

پوچھ سکے کہ اگر اس کے بچے سے خلق کو اس کے شوہر کا پتہ ملتا ہے تو شوہر کی ذات پر کون سا گہن لگ جائے گا۔"

(۴) "پوچھئے میرے شوہر کو بلا کر سب کی گواہی میں کہ تعلیم نے ان کی کتنی سوچ بدلی ہے۔"

تخلیق فن کا معاملہ بھی عجیب ہے۔ یہاں فرد اور زندگی کے نہ جانے کتنے بکھیڑوں اور قضیوں کی فنکارانہ مصوری چپکے چپکے ہوتی چلی جاتی ہے۔ انہی قضیوں میں سے ایک قضیہ Adjustment اور Tolerance کا ہے۔ بعض اعلیٰ اخلاقی پاسداریوں اور شرافت نفس کا ہے۔ اب ذرا یہ دیکھئے کہ Lofty Ideolog.es کے حامل ان پیش کردہ اقتباسات میں بیگم صاحبہ کی زبان سے ادا کرائے گئے یہ مکالمے کتنے Attacking اور Agressive ہیں۔ کیا یہ مکالمے افسانہ نگار کے ذہنی اور فکری تحفظات کی چغلی کھاتے نظر آرہے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے قاری کے لئے ایک لمحہ فکریہ فراہم کیا ہے کہ آخر یہ کس قسم کی تانیثیت ہے؟ کس قسم کی روشن خیالی ہے! یہ صحیح ہے کہ مرد ہو یا عورت اس کی شخصیت کے بعض بنیادی اوصاف ایسے ہوتے ہیں جو اس کے لئے مرکز کشش کا سبب بن جاتے ہیں۔ اس کی شہرت و مقبولیت کے ضامن بنتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ ابھی یہ عرض کیا گیا ہے کہ ایک بامعنی اور متوازن انسانی زندگی کے لئے بہر صورت بعض اخلاقی پاسداریاں اور شرافت نفس اپنا وجودی جواز رکھتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ افسانہ نگار نے فکر و فلسفہ کے اس پہلو کو بھی پیش نظر رکھا ہے جو افسانے کی کرافٹنگ کو ایک تخلیقی جواز فراہم کرتا ہے۔ مذکورہ دونوں کرداروں کے حوالے سے افسانے کا مکالماتی انداز بیان اس کے بیانیہ کو فکر و سوچ کی ایک رزم گاہ کی صورت میں پیش کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں دونوں کرداروں کے مابین Dialogue اور Counter dialogue فکر و فہم کی سطح پر آپ کی ذہانت و ظرف کی امتحان گاہ بھی ہے!

افسانے کی تعبیر و تفہیم کے حوالے سے کی گئی اس گفتگو کے پس منظر میں غور و فکر کے ایک اور پہلو کی جانب آپ کی توجہ مبذول کیا چاہتا ہوں!

کہنا یہ ہے کہ محترمہ اندرا گاندھی اور ارونا آصف علی کے ناموں سے خلق کو ان کے شوہر کی مرکزیت کا پتہ چلتا ہے۔ یہ ان دو بڑی خاتون شخصیتوں کی تہذیب و شرافت اور اعلیٰ اخلاقی قدروں کی روشن مثال ہے۔ یہ دونوں خواتین حد درجہ روشن خیال تو تھیں ہی ان کے پاس فکر و سوچ کا ایک International window بھی تھا۔ خاندانی جاہ و جلال اور وجاہت کا کیا کہنا! یہ صحیح ہے کہ اندرا جی کو

جو شہرت و مقبولیت نصیب ہوئی وہ فیروز گاندھی کو نہیں۔ لیکن اندرا جی کو وراثت میں جو تہذیب و شرافت ملی تھی اس کے سامنے تحریک آزادی نسواں اور تانیثیت چہ معنی دارد؟

میری اس توجیہ پسندانہ گفتگو کے پیش نظر زیر تجزیہ افسانے کی بیگم صاحب کی تانیثی شخصیت پر غور فرمایئے! اندازہ ہوگا کہ اپنی تمام تر ثروت مندی اور روشن خیالی کے باوجود بیگم صاحب کی حیثیت بی جمالو کی ہی تھی۔ بی جمالو کی تانیثیت مضحکہ خیزی نہیں تو اور کیا! یہ ایک قسم کی نسائی فکری نراجیت ہے جس کو افسانہ نگار نے فوکس کرنے کی کوشش کی ہے۔ گوکہ افسانہ میں اس کا براہ راست تخلیقی اظہار نہیں ہوا ہے۔ البتہ اشاروں کنایوں کے پردے میں جو تخلیقی گفتگو کی گئی ہے اس کی گونج بیانیہ کے بین السطور میں واضح طور پر سنائی پڑتی ہے۔ افسانہ نگار کا قلم بڑا ہی چابکدست ہے۔ وہ Art of Narrotology کو جزئیات نگاری کے راستے سجاتا اور نکھارتا ہے۔

تانیثیت کے حوالے سے افسانہ نگار نے جن مسائل اور قضیوں کی فنکارانہ مصوری کی ہے اس سے اس کی تخلیقی جدت طرازی کا پتہ چلتا ہے!

اختتامی مکالمے کی اشاراتی گفتگو ترسیل فکر و فلسفہ کی سطح پر افسانے کا End Point تو ہے ہی ساتھ ہی ایک تحیر آسا تخلیقی فضا بندی کا شدت سے احساس بھی ہوتا ہے۔

> ''دوسرے دن کے اخباروں میں اس جلسے کی روداد پہلے سے لکھے ہوئے بعض حصوں کے ساتھ شاندار رپورٹ کی شکل میں شائع ہوئی۔ بعد میں پریس والوں نے جب ادارے کی بڑی داڑھی والے صدر سے مہمان کی بیگم کی تقریر پہ ان کی رائے جاننا چاہی تو صدر محترم نے جواب دیا ''ہمارا کام طلبا کو تعلیم کے بہتر مواقع فراہم کرنا ہے، تانیثیت وغیرہ کی بحثوں میں الجھنا نہیں ـــــ''

غور فرمایئے کہ افسانے کی اختتامی منزل پر مہمان خصوصی کی بیگم کی تقریر کو ہی افسانہ نگار نے کیوں Focus Point بنایا۔ میرا خیال ہے کہ تانیثیت کے حوالے سے ایک قسم کے State of domination کی صورت حال کو افسانہ نگار نے شدت سے محسوس کیا ہے۔ البتہ اس کے تخلیقی اظہار میں افسانہ نگار نے اعتدال پسندی اور فکر و فن کی تحیر سامانی کو ملحوظ رکھا ہے۔ افسانہ نگار کا یہ پیش کردہ تخلیقی موقف صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لئے!

(سہ ماہی ''آمد'' پٹنہ، شمارہ ۱۹۔۱۵ر اپریل ۲۰۱۵ء تا جون ۲۰۱۶ء) (تاریخ تحریر ۲۷ر اپریل ۲۰۱۵ء)

17

ڈھونڈ پھری چاروں دھام

یہ مشہور و معروف اور معتبر افسانہ نگار زاہدہ حنا کا تازہ ترین افسانہ[1] ہے۔ (مطبوعہ سہ ماہی ''آمد'' پٹنہ، شمارہ ۱۲۔۱۱، اپریل تا ستمبر، ۲۰۱۲ء)

ڈیمائی سائز میں مطبوعہ ۱۸ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ برصغیر ہند و پاک کی تاریخ، تہذیب اور سیاست کے حوالے سے ایک تخلیقی دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ بس یوں سمجھئے کہ کوزے میں دریا کو سمیٹنے کی کوشش کی گئی ہے۔ حالانکہ موضوع اور تھیم کے پیش نظر تقاضائے سخن مکمل ایک ناول کی تخلیق کا متقاضی محسوس ہوتا ہے لیکن اس موضوع کے حوالے سے لکھے گئے بیشتر ناولوں سے زاہدہ حنا باخبر ہیں۔ وہ افسانے کی ایک پختہ کار فنکار ہیں۔ جانتی ہیں کہ اُگلے ہوئے نوالے کو چبانے سے کیا فائدہ! باسی کڑھی میں ابال پیدا کرنے سے اس کی تازگی بہر صورت مشکوک ہی رہے گی!

مختصر افسانہ ایجاز نویسی کا فن ہے۔ لہٰذا موضوع کی وسعت کے پیش نظر بیانیہ کو محض ۱۸ صفحات میں سمیٹ دینا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ ان صفحات میں فکر و آگہی کا ایک جہانِ معنی آباد ہے۔ پورے افسانے میں محسوسات کی تیز آنچ قاری کے فکر و شعور کو گرماتی محسوس ہوتی ہے۔

بہ ظاہر تو افسانے میں بیانیہ کا تلمیحی طریقۂ نگارش ماضی گرفتہ سے عبارت ہے۔ لیکن خیال رہے کہ ماضی کی روشن اور تابناک روایت و قدر کے پیش نظر عصبیت قلب و نظر سے پاک کرنے کی یہ ایک مہم جویانہ تخلیقی جست ہے۔ چنانچہ زاہدہ حنا اس افسانے میں تاریخ، تہذیب اور سیاست کو آج کے پس منظر میں دیکھتی اور محسوس کرتی نظر آتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں وہ اپنی تہذیبی اور تاریخی وراثت پر فخر کرتی ہیں۔ وہ جانتی ہیں کہ قدریں دائمی ہوتی ہیں۔ وہ عصر حاضر کی تہذیب و سیاست میں بھی انہی قدروں کو تلاش کرتی نظر آتی ہیں۔ لیکن کیا کیجئے کہ ان قدروں کا ٹوٹتا بکھرتا منظرنامہ اُن کی تخلیقی فکر و سوچ کو مایوس کرتا نظر آتا ہے۔ یہ حال کا ایک عجیب و غریب المیہ ہے جس سے ہم سب جوجھ رہے ہیں۔

عرض یہ کرنا ہے کہ زیر تجزیہ افسانہ، فنکار زاہدہ حنا کی انہی مایوسیوں کا تخلیقی اظہار یہ ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ آزادی تو مل گئی لیکن ''یہ داغ داغ اُجالا یہ شب گزیدہ سحر'' کی مانند ملی آزادی اس کی تہذیب و تاریخ پر ایک سوالیہ نشان لگاتی نظر آتی ہے۔ چنانچہ یہ افسانہ برصغیر میں آزادی کے مفہوم پر ایک نیا سوال قائم کرتا ہے!

ہم آزادی کے دامن کو امن و آشتی اور اتحاد و یگانگت کی جس تہذیب و سیاست سے بھرا دیکھنے کا خواب دیکھ رہے تھے وہ خواب تو چکنا چور ہو گیا۔ افسانہ نگار اس کی معنویت اور جہد آزادی کے جواز کی تلاش میں کھونٹ کھونٹ چاروں دھام ماری پھرتی نظر آتی ہیں!

> ''لندن اور پیرس .... گوکل اور برندابن تھے۔ جرمنی کے کنسنٹریشن کیمپ چاروں دھام تھے۔ اور وہ دیے کی لو کی طرح تڑپتی ہوئی آزادی کو ڈھونڈتی رہی تھی۔ تلاش کا اپنا رنگ اپنا نام.. .... کیسے چاروں دھام تھا۔ تلاش چاروں کھونٹ تھی۔ سجاتا کی آنکھیں نم ہو گئیں۔ آزادی نور کو نہیں ملی تھی۔ اور وہ جو سجاتا تھی اسے اور اس جیسے کروڑوں لوگوں کو آزادی نہیں مل سکی تھی۔''

افسانے کی تخلیق کی اس عقبی زمین کو پیش نظر رکھئے اور غور فرمایئے کہ افسانہ نگار زاہدہ حنا کے تخلیقی ویژن میں کس قسم کی فکرمندیاں اور دردمندیاں رقص کر رہی ہیں۔ ذیل کی سطور میں انہی امور پر تفصیلی گفتگو کی جائے گی!

سجاتا اس افسانے کی ایک Apparent کردار ہے۔ جس کو محض ترسیل فکر و فلسفہ کے لئے ایک Tool کے طور پر استعمال میں لایا گیا ہے۔ دراصل افسانے کے داخل میں دو اہم تاریخی کردار ہیں۔ جو بنیادی طور پر افسانے کے فکر و فلسفہ کی نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ خیر اس گفتگو سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ سجاتا ایک لبرل اور روشن خیال دانشور خاتون تھی۔ اس کی لبرل ازم اور روشن خیالی میں ملک و قوم کے تئیں بے پناہ دردمندیاں اور فکرمندیاں جاگزیں تھیں۔ تاریخ اور تہذیب پر اس کی نگاہ تیز تھی۔ ہندو بنگالی ہوتے ہوئے بھی اس نے تاریخ اور تہذیب کی دبیز گرد آلود تہوں کو جھاڑ پھٹک کر ایک ایسی مسلمان لڑکی کو دریافت کیا جس کی رگوں میں انگریزوں سے لڑنے والے شہید کا خون دوڑتا تھا۔ اس کی زندگی کو جاننے اور اس کے بارے میں لکھنے پر کئی برس لگا دیئے۔ جب کتاب شائع ہوئی تو ہندوستان کے رائٹ ونگ والوں نے کافی واویلا مچایا۔ کیونکہ وہ ہندوستان کے صوفی گائیک مرشد عنایت خاں کی بیٹی تھی۔ ماں امریکی نژاد۔ پیدا ہوئی ماسکو میں نام تھا نور۔ جس کی تہذیب و ثقافت کی جڑیں بہت دور تک

ہندوستان میں پھیلی ہوئی تھیں۔ یہ جڑیں ایک نقطۂ اتصال (Point of Confluence) پر آکر Terminate کرتی ہیں۔ تاریخ کے اس Terminal Point کا نام تھا ٹیپو سلطان۔ نور، ٹیپو کی سگی پوتی تھی۔ حیدر آباد سے تعلق رکھنے والے ممتاز ادیب اور افسانہ نگار جناب یٰسین احمد کی اطلاع کے مطابق:

> ''نور کا اصل نام نورالنسا تھا۔ وہ ۲؍جنوری ۱۹۱۴ء میں روس میں پیدا ہوئی اور ۱۲؍اکتوبر ۱۹۴۴ء میں Schutz Stafeensl میں اسے دوسری تین عورتوں کے ساتھ ہلاک کردیا گیا۔ وہ SOE کی خفیہ ایجنٹ بھی تھی۔''

(بحوالہ سہ ماہی ''آمد'' شمارہ ۱۲۔۱۳)

سجاتا کے توسط سے انہی دو تاریخی کرداروں کو افسانے کے داخل میں فوکس کیا گیا ہے! یہاں پر یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ ہمارے بعض ذہنی تحفظات کے پیش نظر افسانہ نگار نے نور کے کردار کے وسیلے سے ٹیپو کی تاریخی حیثیت کو از سر نو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اس سے افسانے کی دانشورانہ سطح بلند ہوتی نظر آتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار زاہدہ حنا کی تخلیقی فکر و نظر میں ٹیپو کی تاریخی حیثیت اور اس کی ولولہ انگیزیاں ایک Source of Inspiration کی صورت میں رقص کناں ہیں۔

آخر اتہاس کاروں نے تاریخ کو کوکھ جلی کیوں کر بنا دیا۔ یہ تو بڑی ہی زرخیز اور سرسبز و شاداب تھی۔ اس حوالے سے گفتگو آگے کی سطور میں کی جارہی ہے! پہلے سجاتا کی کتاب کی ایک کردار نور کے حوالے سے ذیل کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے!

> ''شاید اس کے اندر (نور) یہ احساس شدت سے تھا کہ اس کی رگوں میں ٹیپو سلطان کا خون دوڑ رہا ہے، فرانسیسیوں نے آخر لمحے تک اس ٹیپو کا ساتھ دیا۔ اس کی طرف سے انگریزوں سے لڑتے تھے اور مارے گئے۔ شاید اس نے بھی قرض اتارنا چاہا تھا۔ تب ہی وہ انڈر گراؤنڈ فرینچ ریزسٹنس کا حصہ بنی۔''

عرض یہ کرنا ہے کہ زیر تجزیہ افسانے میں نور ٹیپو کی Historical Revival اور اس کی ناقابل فراموش قربانیوں کو زندہ رکھنے کی صورت میں نظر آتی ہے۔ باقیات الصالحات میں اگر تابانی ہے تو اس کا Revival تو ہونا ہی چاہیے۔ خاکسار اس اخلاقی ذمہ داری کو فکر و نظر کی دانشوری سے تعبیر کرتا ہے۔ چنانچہ سجاتا نے ٹیپو کی اس سگی پوتی کی زندگی کے ٹوٹے ہوئے ٹکڑے کو کسی آرکیالوجسٹ کی طرح ڈھونڈا تھا۔ لیکن کوئی قومی یک جہتی کے اس تصور اور اس کے انسانی جذبے کو سمجھے تب تو رائٹ

ونگ والے شدت پسندوں کا یہ الزام تھا۔

"یورپ اور امریکہ سے پڑھ کر آنے والی یہ میلائیں اپنے لبرل ازم اور سیکولرازم سے مسلمانوں کی حمایت سے ہاتھ اٹھالیں۔ وہ ہماری پرم پرا کو، ہماری سنسکرتی کو ناش کر رہی ہیں۔...... ہمیں ٹیپو کی پوتی، پڑپوتی سے کیا لینا دینا۔ اسی ٹیپو نے ہمارے مندر توڑے تھے ہماری رانی لکشمی بائی اس لئے شہید ہوئی تھی کہ اس کے مسلمان سپاہیوں نے اس سے غداری کی تھی۔ انگریزوں سے جا ملے تھے۔

یہ جھوٹ سجاتا کو یاد آیا تو اس وقت اسے جھرجھری سی آگئی۔ ہر طرف جھوٹ کی دکان سجی تھی۔ یہ مسلمان سپاہی تھے جو لڑتے کٹتے ہوئے شہید رانی کی لاش کو انگریز فوج کے بیچ سے نکال لے گئے تھے۔ رانی ان کی عزت تھی، اس عزت پر آنچ نہ آئے۔ یہ کون لوگ تھے جو اتہاس پر کالک پھیر رہے تھے۔"

تاریخ، تہذیب اور سیاست کے تناظر میں افسانے کی سیکولر تخلیقی فکر و نظر ہمارے لئے ایک لمحہ فکریہ فراہم کرتی ہے۔ زیر نظر اقتباس کو افسانہ نگار کی مسلم دوستی یا ہندو دشمنی پر محمول کرنا ایک قسم کا ذہنی اور فکری دیوالیہ پن ہی ہوگا! ٹیپو کی وطن دوستی اور وطن پرستی اظہر من الشمس ہے۔ چنانچہ یہ الزام کہ سجاتا نے اپنی کتاب میں ٹیپو اور ٹیپو کی سگڑ پوتی، نور کو اتنا زیادہ Glorify کیوں کر کیا!! اس نے جھانسی کی رانی کے بارے میں کیوں نہیں لکھا! یہ سوال ہندوستان میں بھی کئے گئے اور پاکستان میں بھی۔ اس کے بدن میں جھرجھری سی پیدا ہونے لگی۔ وہ یہ سوچنے پر مجبور ہوگئی کہ برصغیر کی جغرافیائی حدود تو بدلی ہی اس کا ذہنی اور فکری نقشہ بھی بدل چکا ہے! اب ان لوگوں کو کون بتائے کہ:

"تاریخ کپڑے کا تھان نہیں ہوتی جسے پھاڑ کر آدھا کر لیا جائے"

اپنی جغرافیائی حدود میں رہتے ہوئے کسی خطۂ مخصوص کی تہذیب و ثقافت کو اس کی Totality میں دیکھنے کی ضرورت ہے! سجاتا کی باتوں پر کان دھرنے کی کسی کو فرصت ہی نہیں۔ افسانہ نگار۔ زاہدہ حنا کی یہی وہ تخلیقی کسمپرسی ہے جو افسانے کو اثر انگیزی سے ہمکنار کرتی ہے! تاریخ اور تہذیب کے سکڑتے ریشوں کی نوحہ خوانی افسانے کو المیہ نگاری کا اک خوبصورت اور عمدہ تخلیقی نمونے کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ سجاتا چیخ چیخ کر لوگوں کو بتانا چاہتی ہے:

''وہ نور کی کہانی لکھ کر اپنے یہاں کے راکھشسوں سے نجات چاہتی تھی۔ اقتباس
پکشی پکھیرو تھا۔ جس کے پروں پر بیٹھ کر وہ سمئے کے گگن پر اڑتی چلی جاتی۔''

متذکرہ دو بے حد سحر آگیں تخلیقی نوعیت کے مکالموں سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ اختیار کردہ موقف کے پیش نظر افسانہ میں پیدا ہونے والے سوال در سوال کے سلسلوں، اندیشوں اور وسوسوں کا تخلیقی اظہار جس انداز سے کیا گیا ہے اس سے افسانے کی کرافٹنگ میں توجیہ پسندانہ طریقۂ نگارش کو تقویت پہنچی محسوس ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ اس قسم کے مکالموں سے افسانہ کے تخلیقی جواز پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ جب سجاتا کی کتاب پاکستان میں شائع ہوئی اور وہ اس کی پبلسٹی ٹور پر وہاں گئی تو وہاں بھی مخالفتوں اور مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ سجاتا کو تو یہ گمان تھا کہ پاکستان میں ٹیپو کے بہت چاہنے والے ہوں گے اور وہاں اس کی کتاب کو بہت داد ملے گی۔ پاکستان میں مخالفتوں کا سامنا کیوں کرنا پڑا، اس کی توجیہ بیان کرتے ہوئے زاہدہ حنا لکھتی ہیں:

''والدہ دینا اور ستارے کرٹن ٹن کرتے ہوئے یورپ میں گھومنے لگے..... شادی فرنگن سے کرلی۔ صاحبزادی ہوئیں تو وہ سایہ پہن کر فرنچ اور انگلش بولتی رہیں...... سگڑ دادا (ٹیپو) انگریزوں کے خلاف لڑتا ہوا شہید ہوا۔ یہ انگریزوں کی خفیہ ایجنٹ بن گئیں۔ نام نور ابکر تھا۔ گسٹاپو کے ہاتھ لگیں۔ نازیوں نے ان کا جو حشر کیا ہوگا وہ ڈھکی چھپی بات تو نہیں۔ آپ ہی بتایئے کہ مسلمان ایک ایسی لڑکی کو کیوں اپناتے جسے اپنی عزت کا ذرا سا بھی خیال نہیں تھا۔''

خیال رہے کہ یہ اقتباس نور کی زندگی کے تاریک گوشوں سے عبارت نہیں ہے۔ بلکہ زمانے کے تھپیڑوں نے نور کو جہاں پر لاکر کھڑا کر دیا تھا اس کا سن وعن تخلیقی اظہار ہے۔ نور انگریزوں کی ایجنٹ نہیں تھی۔ بلکہ وہ انگریزوں کے ساتھ مل کر جرمنوں سے اس لئے لڑ رہی تھی کہ فرانس آزاد ہو جائے وہ فرانسیسی جنہوں نے انگریزوں کے خلاف ہندوستان میں ٹیپو کا ساتھ دیا۔ نور کی خواہش تھی کہ جب پیرس آزاد ہو جائے گا تو وہ ہندوستان چلی جائے گی۔ اور یہاں کی فریڈم موومنٹ سے جڑ جائے گی۔ لیکن اس کی نوبت ہی نہیں آئی — لیکن نور کی اس فکری اور ذہنی اسپرٹ کو سمجھنے کے لئے کوئی تیار ہی نہیں۔ تاریخ کے چہرے کو داغدار کرنا اور دل وقت کی دھڑکنوں کے تقاضوں سے روگردانی سیاسی بازیگروں کا شعار رہا ہے۔ تہذیب وثقافت کی جو توانا جڑیں دور تک برصغیر کی سماجی زندگی کی زمین میں پھیلی ہوئی ہیں وہ

ان جڑوں کو اکھاڑ پھینکنا چاہتے ہیں!

زیر تجزیہ افسانے کا یہ فکری منظر نامہ بڑا ہی فکر انگیز اور بصیرت افروز ہے! اب یہ دیکھئے کہ سجاتا کی کتاب کے حوالے سے دونوں مخالفتوں کی نوعیت الگ الگ ہے۔

ہندوستان میں مخالفت اس لئے ہوئی کہ کتاب کی مرکزی ہیروئن نور، ٹیپو کی سگڑ پوتی تھی۔ وہ ٹیپو جس نے مندر تڑوائے اور رانی لکشمی بائی اس لئے شہید ہوئی کہ اس کے مسلمان سپاہیوں نے اس سے غداری کی تھی۔ انگریزوں سے جا ملے تھے۔ سجاتا کو رائٹ ونگ والے شدت پسندوں کے اس جھوٹ سے جھرجھری سی آگئی۔ لیکن وہ کر بھی کیا سکتی تھی!

پاکستان میں سجاتا کی اس کتاب پر مخالفت اس لئے ہوئی کہ ٹیپو کی سگڑ پوتی نور کی شخصیت میں Integrity نہیں تھی۔ وہ ایک آزاد خیال Radical قسم کی لڑکی تھی۔ جسے اپنی عزت تک کا خیال نہ رہا۔ وہ انگریزوں کی دلال تھی۔ اب اس فرسودہ خیالی اور ذہنی وفکری جکڑ بندیوں کا کوئی جواب ہے؟ قوموں کی فکر وسوچ میں انتشار و پراگندگی اسی راستے سے پیدا ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ افسانہ اسی مفلوج ومخدوش اذہان کے خلاف احتجاج کا ایک اچھوتا اور نادر الوجود تخلیقی منظر نامہ ہے۔ جس میں تاریخ، تہذیب اور سیاست ایک دوسرے میں گھل مل کر ہماری فکر وسوچ کو جھنجھوڑتی نظر آتی ہیں۔ سماجی، تہذیبی اور سیاسی Assimilation کا یہ ایک انوکھا تحرک آمیز تخلیقی نمونہ ہے۔ اس افسانہ میں زاہدہ حنا کا فکر وفن تاریخی اور سماجی پس منظر میں اپنی Radical فکر وسوچ کا تخلیقی جواز فراہم کرتا نظر آتا ہے!

اتنا ہی نہیں وہ پورے افسانے میں عصبیت قلب ونظر کے بڑھتے قدم سے جوجھتی نظر آتی ہیں۔ اندازہ ہوتا ہے کہ آج کے افسانوں کے تخلیقی کینوس سے نری رومانیت پسندی کے نقوش مٹ چکے ہیں اور اس کی جگہ زمانے کے بدلتے اور بگڑتے مزاج وتیور نے لے لی ہے۔ یہ بڑی بات ہے۔ بڑا اور سچا تخلیقی فنکار اپنے عہد کا نبض شناس ہوتا ہے۔ لہٰذا افسانہ نگار کی نبض شناسی کے کمال فن پر غور فرمایئے کہ زمانہ ٹیپو اور اس کی سگڑ پوتی، نور کی تاریخی حیثیت واہمیت کو سمجھنے کے لئے تیار نہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان دو تاریخی کرداروں کی Relevancy آج کے تناظر میں ختم ہو چکی ہے! یہی وہ عصبیت قلب ونظر ہے جس کے پیش نظر افسانہ نگار زاہدہ حنا کی تخلیقی فکر ونظر تیز وتند ہوتی محسوس ہوتی ہے! چنانچہ نور کی زبانی جو مکالمہ ادا کرایا گیا ہے اس میں قلب ونظر کی بے چینی، گھٹن اور حزن وملال کی داخلی کیفیتوں کو آپ واضح طور پر محسوس کر سکتے ہیں:

"سلطان بابا (ٹیپو سلطان) انگریزوں سے لڑتے رہے۔ لیکن تاریخ سر کے بل کھڑی ہو جاتی ہے۔ میں ان کی سگو پوتی انگریزوں کے ساتھ مل کر جرمنوں سے لڑ رہی تھی آزادی کے لئے.........اگر سلطان بابا انگریزوں کو ہندوستان سے نکالنے میں کامیاب ہو جاتے اور میرے مرشد بابا (مرشد عنایت خاں) اپنا وطن نہ چھوڑتے تو پھر میں ماسکو میں نہیں، ہندوستان میں پیدا ہوتی۔ یہ تمہارا کرم ہے کہ تم نے مجھے زندہ کر دیا ورنہ میں تو کاغذوں کے انبار میں دفن ہو چکی تھی۔"

سجاتا کی آنکھیں جھلملائیں "تمہاری زندگی اتنی شاندار تھی کہ میں نہیں تو کوئی اور تمہیں کھوج لیتا۔"

غور فرمایئے کہ تاریخ سر کے بل کھڑی ہے۔ اس سے بڑی مضحکہ خیزی اور مسخرہ پن کیا ہو سکتا ہے۔ افسانہ نگار شاید اس افسانہ کے توسط سے تاریخی اور تہذیبی سطح پر برصغیر کے مخدوش و مفلوج فکری منظر نامہ کو دکھانا چاہتی ہیں۔

چنانچہ اس چرمرائے ہوئے فکری منظر نامہ کے پس منظر میں نور کی تاریخی حیثیت و اہمیت کو بھی سمجھانے کی بساط بھر کوشش کی گئی ہے۔ لیکن کوئی نور کے جذبہ و احساس کو سمجھے تب تو۔ یہاں تو چہار جانب سے، حقائق کی بنیاد پر کتاب میں پیش کردہ تاریخی اور تہذیبی دستاویز کو مخالفتوں اور مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ میرے خیال میں یہ مزاحمتیں اور مخالفتیں عصبیت قلب و نظر کا نتیجہ ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ نور ماسکو میں پیدا ہوئی اور شہریت کے اعتبار سے وہ فرانسیسی تھی۔ لیکن ہندوستان کے تئیں اس کی وطن دوستی اور وطن پرستی کا جذبہ دیکھنے کے لائق ہے۔ وہ ہندوستان کی جنگ آزادی کی تحریک میں بھی حصہ لینا چاہتی تھی، لیکن اس کا موقع ہی نہ ملا۔ اسے ملال تھا کہ بابا اگر یورپ نہ جاتے اور میں ماسکو میں پیدا نہ ہوتی تو ہندوستانی ہی ہوتی۔

عرض یہ کرنا ہے کہ نور کے کردار و شخصیت کے اندر وطن پرستی اور وطن دوستی کی جو تیز سلگتی آنچ دیکھنے کو ملتی ہے وہ دراصل سلطان بابا (ٹیپو سلطان) کی سرفروشی اور جانبازی کا پرتو ہے۔ ٹیپو ایک جانباز شہید وطن تھا۔ لیکن آج تاریخ کے صفحات سے اس کی سرفروشی اور جانبازی کے چرچے اور قصے تعطل کے شکار ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ یہ تاریخ کے ساتھ سراسر ظلم ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ تاریخ کبھی کبھی سر کے بل کھڑی ہو جاتی ہے۔ چنانچہ برصغیر کے تاریخی اور تہذیبی بکھراؤ اور انتشار کے اس دوراہے پر نور اور ٹیپو کو

افسانے میں ایک تاریخی اور تہذیبی وحدت کی صورت میں پیش کر کے افسانہ نگار نے آزادی پر ایک سوال قائم کیا ہے۔

یہ کیسی آزادی ہے جہاں فکروسوچ پر پہرے لگے ہیں؟ جہاں عصبیت کا ناگ پھن پھیلائے اخوت وہم آہنگی کی فضا کو زہرناک اور مسموم کر رہا ہے۔ لہٰذا یہ افسانہ محض نور اور ٹیپو کی داستان حزن ویاس نہیں ہے بلکہ برصغیر ہندوپاک کے متعصبانہ سیاسی اور سماجی رویے کا ایک تخلیقی اعلانیہ ہے۔ اس لحاظ سے افسانے کا تھیم تعصب ہے۔ اس Thematic approach کو پیش نظر رکھیے اور یہ دیکھئے کہ افسانہ میں ٹیپ کے بند کی طرح یہ مکالمہ بار بار دہرایا گیا ہے:

''ہوا کی لہر پر بہتے ہوئے لفظ اس تک آئے۔ گوکل ڈھونڈی، برندابن ڈھونڈی..... ڈھونڈ پھری چاروں دھام۔''

مسلسل تلاش، تعاقب اور جستجو کہ شاید کہیں قرار وانتہی حاصل ہو جائے۔ کہیں تو کشادگی فکرونظر کی جائے امان مل جائے۔ افسانے کا اختتام موضوع اور تھیم کے پیش نظر اس فکر انگیز مکالمہ پر ہوتا ہے:

''کاش نور نے کولکا تا، دلی اور لاہور کو دیکھا ہوتا۔ یہ وہ شہر تھے جنہیں برٹش راج سے آزاد کرانے کے لئے وہ جان دینے کی باتیں کرتی تھی اور وہی شہر ان جیسوں کی جان کے درپے تھے۔ برٹش راج سے آزادی مل گئی تھی لیکن اب ہر طرف نفرت کرنے والوں کا راج تھا۔ یہاں بھی وہاں بھی۔ نور نے اور ہزاروں لاکھوں نے اس آزادی کو چاروں دھام ڈھونڈا تھا۔ اور جان دے دی تھی۔ وہ آزادی کل بھی نہیں تھی، آج بھی نہیں ہے۔ آزادی سچ ہے تو پھر وہ سچ کہاں ہے؟''

مہاتما گاندھی کے پڑپوتے تشار گاندھی نے بھی آزادی پر سوال قائم کرتے ہوئے اپنے ایک حالیہ اخباری بیان (روزنامہ ''قومی تنظیم''، پٹنہ مورخہ ۸ رمئی ۲۰۱۵ء) میں کہا ہے کہ آزادی کے 67 برس بعد بھی ہم باپو کے خوابوں کا ہندوستان نہیں بنا پائے ہیں! جو لوگ باپو کو ایک مثال قرار دیتے ہیں انہوں نے بھی باپو کے ساتھ وفاداری نہیں کی!

مختصر یہ کہ افسانہ نگار زاہدہ حنا کی تاریخی اور سیاسی بصیرت کا حامل یہ افسانہ ان کے فکروفن کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے!

(سہ ماہی ''آمد'' پٹنہ، شمارہ ۱۹، ۱۵ر اپریل ۲۰۱۵ء تا جون ۲۰۱۶ء) (تاریخ تحریر: ۱۷ر مئی ۲۰۱۵ء)

18

زخمی زخمہ

یہ معروف اور معتبر افسانہ نگار جناب حسین الحق کا تازہ ترین افسانہ ہے۔(مطبوعہ ''ذہن جدید'' شمارہ ۶۸، مارچ تا اگست، ۲۰۱۴ء)۔افسانے کا عنوان ''زخمی زخمہ'' افسانہ نگار کی تخلیقی اشاراتی گفتگو کا اشاریہ ہے۔زبان کی جدلیاتی تخلیقی فنکاری کے پیش نظر مطلوبہ ابہام پسندی کو عنوان میں جگہ دی گئی ہے۔پورا افسانہ بالواسطہ بیانیہ (Indirect Narration) کا تخلیقی مظہرہ (Phenomenon) ہے۔اندازہ ہوتا ہے کہ افسانہ نگار، زبان کی تخلیقی فنکاری کے اسرار ورموز سے واقف ہے۔خیال رہے کہ آرٹ میں براہ راست طریقۂ اظہار سم قاتل کا درجہ رکھتا ہے۔زبان کے جدلیاتی عناصر۔۔۔اشارے، کنائے، علامات،تشبیہ واستعارات ادبی فن پاروں میں تخلیقی حسن کے ضامن تصور کیے جاتے ہیں۔

''زخمی زخمہ'' اپنی تمام تر ترسیلی پیچیدگیوں کے باوجود افسانے کے سنجیدہ اور ترقی یافتہ قاری کو فکر وفہم اور غور وفکر کی دعوت دیتا نظر آتا ہے۔

زیر گفتگو افسانہ کا ابھرتا ہوا کلیدی کردار شہ زیب خاں یوسف زئی کی فکر وسوچ، تفہیم وتعبیر کی سطح پر عنوان کے لیے شاہ کلید (Master- Key) کی حیثیت رکھتی ہے۔کیونکہ ایک زخم خوردہ وجود کا رباب دل بھی زخم خوردہ ہی ہوتا ہے۔فی الحال اس سوال کو پس پشت ڈالیے کہ زخم خوردگی کی وجہ وجود کی معقولیت پسندی ہے یا غیر معقولیت پسندی! دونوں ہی صورتوں میں رباب دل (زخمہ) گھائل ہے۔اس نہج سے افسانے کا تخلیقی المیاتی حسن ہی اس کی جمالیات ہے۔افسانہ نگار کی جمالیاتی حس بڑا ہی تحیر آسا اور برق آسا ہے۔!

تاریخ، تہذیب، ثقافت اور سیاست بالخصوص عصری عالمی فکر کے پیش نظر افسانہ نگار کی فکری اور تخلیقی بصیرت میں ایک کھلبلی سی مچی محسوس ہوتی ہے۔یہی وہ فکری کھلبلی ہے جو فن المیہ نگاری کے راستے ،ٹوٹتی، بکھرتی، پامال ہوتی ہوئی عصری عالمی فکر وقدر کے پس منظر میں افسانے کے تخلیقی کینوس پر اپنا دستخط ثبت کرتی نظر آتی ہے۔ان امور پر تفصیلی گفتگو آگے کی سطور میں کی جائے گی!

عالمی دہشت گردی کے تناظر میں لکھا گیا یہ افسانہ ان نام نہاد سیاست دانوں اور دانشوروں کے ذہنی اور فکری دیوالیہ پن کا المیہ نامہ ہے جو اپنے آپ کو بہترین قدروں کا امین تصور کرتے ہیں اور جن کی پشت پناہی میں یہ دہشت گردانہ سرگرمیاں پھل پھول رہی ہیں۔ اس پر طرّہ یہ کہ وہ اپنی اس نام نہاد فکر و قدر کو منوانے کی کوششوں میں مسلسل جٹے ہوئے ہیں۔ زیر تجزیہ افسانے میں افسانہ نگار ۔۔۔۔۔۔ حسین الحق ان سیاست دانوں اور دانشوروں کے اس کردار و عمل پر ایک سوالیہ نشان لگاتا نظر آتا ہے۔ چنانچہ افسانے کا بنیادی موضوع سیاسی اور تہذیبی بکھراو ہے۔ (Political land cultural turmoil) بالخصوص افغان بحران کو تخلیقی فکر و سوچ کے لیے Focus Point بنایا گیا ہے۔ حالانکہ اس پر ایک اچٹتی سی نگاہ ڈالی گئی ہے۔ لیکن بہر صورت افسانے کے فکری آمیزہ کی عقبی زمین اسی عصری عالمی سانحہ و واقعہ کو قرار دیا جانا چاہیے۔ مزید یہ کہ اس کے ڈانڈے فکر و سوچ کی جہالت و تاریکی سے ملائے گے ہیں۔ موجودہ عالمی سیاسی اور تہذیبی معاشرہ ایک ظلمت کدہ بن کر رہ گیا ہے۔ فکر و قدر کی پامالی علوم و فنون کی روشنی کو کھدیڑتی نظر آرہی ہے۔ حالانکہ موجودہ عہد علم کی روشنی سے شرابور ہے۔ اس کی چمک دمک سے نگاہیں خیرہ ہو رہی ہیں! لیکن المیہ یہ ہے کہ علم کی مادّی توجیہہ پسندی سے اس کی چمک دمک ماند پڑتی جا رہی ہے۔ آخر یہ دہشت خیزیاں کیوں؟

۱۱ر ستمبر، ۶ دسمبر اور نہ جانے ایسی کتنی تاریخیں ہیں جن سے انسانی ہلاکت خیزیوں کی داستانیں بھری پڑی ہیں۔ میرے نزدیک یہی اس افسانے کا Thematic approach ہے! عرض یہ کرنا ہے کہ فکر و فہم اور مثبت شعور و آگہی کی حامل، علم کی ایک ہلکی سی کرن بھی نظر آجاتی تو قرار آجاتا! فی الحال افسانے کی اس تخلیقی تناظراتی اور پس منظراتی گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں۔ اور فکر و قدر کے حوالے سے افسانے کی بنت کی طرف چلتا ہوں!

افسانہ کا بیان کنندہ۔ راوی واحد متکلم کی صورت میں خود افسانہ نگار ہے۔ راوی بڑا ہی ذہین اور ایک روشن قلب و نظر کی حامل تخلیقی شخصیت ہے۔ وسیع المطالعہ ہے اور فکر و نظر کی دانشوری اس کے اندر کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے!

اب یہ دیکھیے کہ افسانے کی ابتدا نوبل انعام یافتہ ہندوستانی نژاد انگریزی ناول نگار وی۔ ایس۔ نائپال سے ہوتی ہے۔ اور اس کی انتہا بھی نوبل انعام یافتہ نوعمر حوصلہ مند افغان لڑکی ملالہ یوسف زئی پر ہوتی ہے۔ دونوں علم کی روشنی کی علامت!

ملالہ یوسف زئی تو دہشت گردوں کے نشانے پر اس لئے رہی کہ یہ نوعمر اور نوخیز لڑکی تاریکی کی تہہ سے اجالے کی نمود کے لئے مسلسل جدوجہد کرتی رہی۔ کہ شاید تشدد کا جنون کم ہو اور فکر و سوچ کی معقولیت پسندی کا فروغ ہو۔

افسانہ نگار کی اس فکری اور تخلیقی جست پر غور کیجیے کہ وہ اقوام متحدہ کے سکریٹری جنرل بانکی مون سے درخواست کر رہا ہے کہ ملالہ کو کشت و خون سے بھرے اس خطۂ ارض پر واپس بھیج دو کہ اب تو سرسید کا خواب بھی بکھر چکا ہے!

سرسید کے تعلیمی مشن کا خواب برصغیر کی سرحدوں تک ہی محدود نہیں تھا۔ بلکہ وہ سرحدوں کی حد بندیوں کو توڑنا اور پھلانگنا چاہتا تھا۔ لیکن سرسید کا یہ خواب چکنا چور ہو گیا۔

بیان کنندہ راوی کا تعلق برصغیر کے اس خطہ ارض سے ہے جہاں سرسید کے تعلیمی مشن کی گونج اس کے کانوں میں ہمہ وقت سنائی پڑتی رہتی ہے۔ اور اس کا فکر و شعور مہمیز ہوتا رہتا ہے۔ تہذیبی اور سیاسی بکھراو کی افسانوی کرافٹنگ کے لئے سرسید اور اس کے تعلیمی مشن کو افسانہ نگار نے ایک Story telling tool کے طور پر برتا ہے۔ بیانیہ کی اس تکنیک سے ہی افسانہ نگار نے افسانہ میں دانشورانہ فکر و نظر کی تخلیقی فضا بندی کی ہے۔ جس میں اس کی Selective Ideology اور Glaring Fact کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یوں سمجھیے کہ حقیقتیں مجاز کے پردے میں رقص کر رہی ہیں۔ اسی کو اعلیٰ درجے کی تخلیقی فنکاری کہتے ہیں! افسانے کی ماجرا سازی میں چونکہ دہشت گردی ایک کلیدی کردار نبھاتی نظر آتی ہے۔ لہٰذا اا ر ستمبر کے واقعہ کو پیش نظر رکھیے اور یہ دیکھیے کہ افراتفری کے اس ماحول میں افسانے کا راوی اس وقت علی گڑھ میں "باب سید" سے ہوتے ہوئے مولانا آزاد لائبریری کی جانب جا رہا تھا۔

افسانہ نگار کے پیش نظر، علی گڑھ کو بیانیہ کا حصہ بنانے کا صرف ایک ہی مقصد نظر آتا ہے، یعنی علی گڑھ کے توسط سے سرسید اور ان کے تعلیمی مشن کو پروجیکٹ کرنا! چنانچہ راوی "سرسید ہاؤس" کے پاس رک جاتا ہے اور دروازے پر دستک دی تو سرسید کے بدلے مولانا الطاف حسین حالیؔ نمودار ہوئے۔ سید تو ویزا ضبطی کی وجہ سے افغانستان میں پھنسے تھے۔ خیر اس سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ راوی "زوال آدم خاکی" کی نوحہ خوانی کی غرض سے سید کے حضور میں حاضر ہوا تھا۔

سید کی باریابی سے مایوس راوی کو حالیؔ کے توسط سے سرسید کا ایک نوشتہ ہاتھ لگا۔ اس کے بعد افسانے کے بیانیہ میں حالیؔ، خواجہ حسن نظامی اور راہی معصوم رضا کے حوالے سے تفصیلات کا ایک سلسلہ

دیکھنے کو ملتا ہے جو میرے خیال میں بیانیہ کو مزید دراز کرنے کی غرض سے کیا گیا ہے۔ البتہ بیانیہ کے اس حصّے میں ایک Turning Point یہ ضرور ملتا ہے کہ اس افراتفری اور بے اماں صورت حال کی گھڑی میں سوائے راوی کے کسی نے ''سر سید ہاؤس'' کی جانب رُخ نہیں کیا۔ بلکہ سبھوں کا رُخ یونیورسٹی کے تھیولوجی ڈپارٹمنٹ کی جانب تھا۔ کہ شاید علم و عرفان کی بکھرتی روشنی میں سکون و قرار نصیب ہو جائے۔ لیکن اس نکتہ پر غور فرمایئے کہ اس بے اماں گھڑی میں آخر لوگوں نے سیّد کو کیونکر Ignore کیا۔ شاید افسانہ نگار کہنا چاہتا ہے کہ سید کی فکر کا پس پشت پڑ جانا Prospective Ideology سے لوگوں کی بیزاری و انحراف کا اعلانیہ ہے۔

فکر و سوچ کے اس رجحان کا climax تو حد درجہ حیران کن نظر آتا ہے جب راوی کے ہاتھ آیا سید کا نوشتہ ان پڑھا ہی رہ گیا!

''سید کا ناخواندہ نوشتہ میرے ہاتھ میں مرغی کے نوزائیدہ بچے کی طرح دھک دھک کرتا گرم لوتھڑا بن گیا۔''

یہ افسانے کے پہلے مرحلے کا اختتامی مکالمہ ہے۔ اختتامی مکالمہ کا دوسرا Step ملالہ یوسف زئی کی واپسی کے حوالے سے ہے کہ شاید یہ نوخیز اور نوعمر ملالہ، سید کی جگہ لے لے۔!

عرض یہ کرنا ہے کہ سید کے اس ناخواندہ نوشتہ کو محض افسانے کے راوی کے ساتھ Tag کر کے دیکھنا اور سمجھنا صحیح نہیں ہوگا بلکہ اس کا اطلاق تو مجموعی طور پر پوری ملّت اور قوم پر ہوتا نظر آتا ہے۔ جبھی تو شہزیب خاں یوسف زئی کے حوالے سے افسانہ نگار کا یہ مکالمہ ایک لمحۂ فکریہ فراہم کرتا نظر آتا ہے۔

''کتاب میں کہیں نہیں لکھا ہے کہ اسکول، ہسپتال بند کرا کے ہتھیار خریدے جائیں۔''

کہنا یہ ہے کہ زیرِ گفتگو افسانہ تہذیب ثقافت اور سیاست کے حوالے سے ایک تخلیقی دستاویز تو ہے ہی ساتھ ہی اس میں فکر و قدر کا عصری عالمی منظر نامہ بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ یاد رکھیے کہ ادب اور فنون لطیفہ کا تخلیقی فنکار زمانے کا نبض شناس ہوتا ہے وہ زمانے کی دکھتی رگوں پر ہاتھ رکھکر مسائل کو اجاگر کرتا ہے۔ مسائل کا مداوا کرنا اس کا کام نہیں۔

البتہ تاریکی کی تہہ سے اجالے کی نمود کا خواہاں ضرور رہتا ہے۔ اس کا تخلیقی اور فکری سفر تاریکی سے اجالے کی جانب رواں دواں رہتا ہے۔ چنانچہ زیرِ گفتگو افسانے کا راوی بھی فکری اور ذہنی سطح پر جہاں گرد نظر آتا ہے۔ اس کی جہاں گردی کی ایک مثال ملاحظہ فرمایئے!

''میں عبداللہ بن عامر حاکم بصرہ کے پاس تھا۔ یہ زمانہ ۳۶ ہجری کے آس پاس کا تھا۔''
حالانکہ راوی جسمانی طور پر بزم موسیقی کی اس محفل میں موجود تھا جہاں خان نغمہ سرا تھا۔

خیزد از وے شعلہ ہائے سینہ سوز
بامزاج تو نمی سازد ہنوز

لیکن روای کو خان کی نغمہ سرائی سے کیا لینا دینا۔ وہ تو فکر و نظر کی دانشوری کی سطح پر درپیش مسائل و معاملات سے ہمہ وقت جوجھتا رہتا ہے۔ راوی واقعتاً علم کا جویا اور متلاشی ہے۔ چنانچہ وہ ۳۱ ہجری کے گہوارہ علم و فن بغداد و بصرہ میں فکر و نظر کی دانشورانہ سرگرمیوں کو مزید فعال و متحرک کرتا نظر آتا ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ افسانے کی کرافٹنگ میں افسانہ نگار نے حصول علم کے بامعنی منطق و جواز کو ایک Dominating Factor کی صورت میں جگہ دینے کی کوشش کی ہے۔ گفتگو کی ابتدائی سطور میں اس جانب اشارہ کیا گیا ہے کہ عالمی معاشرہ تشدد کے جس بحران سے گزر رہا ہے اس کے ڈانڈے کہیں نہ کہیں فکر و سوچ کی جہالت و تاریکی سے ملتے نظر آتے ہیں تجزیہ کے پہلے زینہ کی قدم پیمائی یہیں پر ختم ہوتی ہے!

اب افسانہ کے دوسرے پہلو پر چند باتیں سن لیجیے جو موضوع اور تھیم کو Carry کرنے کے لیے Tool کی حیثیت رکھتا ہے!

افسانے کا آغاز اس کے راوی پر نازل ہونے والی اس مضطرب و بے چین الہامی کیفیت سے ہوتا ہے۔ ''جب غیب سے ایک شخص نمودار ہوا اور مجھ تک یہ پیغام پہونچایا کہ ''ہوا لڑکھڑانے لگی ہے۔'' اس اشاراتی و استعاراتی تخلیقی گفتگو کی گونج افسانے کے بین السطور میں جابہ جا سنائی پڑتی ہے۔ خیال رہے کہ افسانہ نگار نے پورے افسانے میں چار مرتبہ وقفہ وقفہ پر یہ Symbolic Fictional Signalling کی ہے۔ اور یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ''ہوا کا رخ بتاتا ہے کہ آندھی اٹھنے والی ہے''۔ جب جب ہوا میں لڑکھڑاہٹ پیدا ہوئی، آندھی اٹھتی چلی گئی۔

شہ زیب خاں یوسف زئی اس افسانے کا ایک Agressive کردار ہے۔ جس کو ہوا کی لڑکھڑاہٹ اور اٹھتی آندھی کو کوئی پرواہ نہیں۔ یہ افغان اپنے آپ میں مست ہر وقت بزم موسیقی کی محفل میں نغمہ سرا نظر آتا ہے۔ لیکن جب جاگتا ہے تو اس کی آواز سے پہاڑوں کے درّے لرزنے لگتے ہیں۔ اس جانب آگے کی سطور میں گفتگو کی جائے گی!

ہاں تو اس لڑکھڑاتی ہوا میں ہندوستانی وقت کے مطابق رات کے نو بجے ایک جھماکا سا ہوا۔

''نو بجے کا وقت'' بھی افسانے میں وقفہ وقفہ پر چار مرتبہ استعمال ہوا ہے! چونکہ W.T.O پر تھوڑے تھوڑے وقفے سے دہشت گردوں کے حملے ہو رہے تھے۔ اور ہر حملے میں تباہی و بربادی الگ الگ نوعیتوں کے ساتھ نمودار ہوتی رہی۔ حالانکہ افسانے میں اس کی کوئی تفصیل نہیں ملتی بلکہ مجموعی طور پر ہلاکت خیزیوں اور تباہیوں کا ایک تاثر پیدا ہوتا نظر آتا ہے۔ فکر وفن کے پیش نظر بیانیات کی اس تکنیک کو اپنانا ضروری تھا! اگر ایسا نہ ہوتا تو افسانہ بے جا اور لاطائل بیانوں کا ایک ملغوبہ بن کر رہ جاتا ہے۔

ہاں تو عرض یہ کرنا ہے کہ شہ زیب خاں یوسف زئی واقعتاً افسانے کا ایک بڑا ہی جری اور چنگھاڑتا ہوا کردار ہے۔ لیکن تھا بڑا ہی معاملہ فہم اور بردبار۔ اس کی نغمہ سرائی، دراصل اس کی بردباری اور معاملہ فہمی کا اشاریہ ہے! لیکن جب وہ اپنی اصل صورت میں واپس آتا تو لوگ دہل جاتے۔ یوں سمجھئے کہ کسی گہرے کنویں کی سطح آب سے اس کی چنگھاڑتی آواز Echo بن کر اطراف کی فضا کو لرزہ براندام کر رہی ہے۔

اب ذرا خان کے اس مکالمہ کو ملاحظہ فرمایئے!

''یہ علاقہ ان کا قبرستان بنے گا۔''

''شہ زیب خاں یوسف زئی جامے سے باہر ہوا جا رہا تھا۔''

اتنا ہی نہیں ''خوشہ کا فر کا بچہ'' تو خان اپنی زبان پر ورد کی طرح گردانتا رہتا۔ خان کی جری شخصیت کے اس Agressive پہلو کو پیش نظر رکھیے اور یہ دیکھیے کہ W.T.O پر دہشت گردوں کا حملہ اور پھر اس کے بعد کی ایک بڑی تباہ کن جوابی کاروائی، وقفے وقفے پر خان کی نغمہ سرائی کو Interrupt کرتی رہتی۔ اور جب خان جاگتا تو ''خوشہ کا فر کا بچہ'' کے ورد سے فضا کو دہلا دیتا۔ اس مزاحمتی ذہنیت کا اطلاق پورے افغانیوں پر ہوتا محسوس ہوتا ہے!

سرسید کا ناخواندہ نوشتہ ادھورا ہی رہ گیا۔ خواب ادھورے رہ گئے۔ شہ زیب خاں یوسف زئی تو اسکول، کالج، اسپتال بند کرا کے ہتھیار خریدنے میں مگن تھا۔

عرض یہ کرنا ہے کہ W.T.O پر حملہ افغان بحران کا کلائمکس ہے۔ اس کے بعد تباہی و بربادی کی ایک نہ ختم ہونے والی داستان کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔

''کینیا اور تنزانیہ سے نیویارک تک.......... کابل اور دہلی
سے حیدرآباد تک....... خیر داز وئے شعلہ ہائے سینہ سوز''

تشدد سے بھرا یہ عصری عالمی منظر نامہ افسانہ نگار کی تخلیقی اور فکریاتی سرگرمیوں کا مُظہر ہے۔
شاید افسانہ نگار اپنے اس خواب کو حقیقت میں بدلتے دیکھنا چاہتا ہے کہ ادب کے توسط سے تشدد اور جنگ کو روکا جاسکتا ہے۔ لیکن خواب تو خواب ہی ہوتے ہیں۔ حقیقت میں بدل بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی!

البتہ ہر زمانے میں علم ودانش کی سطح پر یہ کوشش کی گئی ہے کہ قوموں کے مزاج اور اس کی فکر و سوچ کو ایک صحیح سمت عطا کیا جائے۔ ہر زمانے میں زمانہ ساز شخصیتیں پیدا ہوتی رہی ہیں جن کی فکری سرگرمیاں اسی سمت اور نہج پر کام کرتی رہی ہیں۔ لیکن آج کے اس پر آشوب اور پر فتن دور میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ شخصیتیں بھی عنقا ہوتی جا رہی ہیں!

جبھی تو افغانستان کے مقابلے میں امریکیوں کے پاس علم کی بے پناہ روشنی اور چمک دمک ہوتے ہوئے بھی وہ تاریک راہوں کے مسافر بن کر رہ گئے ہیں۔ افسانے کی زیریں لہروں میں علم ودانش کی سطح پر افسانہ نگار کی یہ فکر ونظر حددرجہ متحرک وفعال محسوس ہوتی ہے۔ میں اس بحث میں پڑنا نہیں چاہتا کہ افسانہ نگار امریکیوں کو کوس رہا ہے یا افغانیوں کو۔

البتہ افسانہ نگار جنون وجہالت کی اس پھیلتی وبائی صورت حال سے فکر مند ضرور نظر آتا ہے۔
تبھی تو اس کی یہ فکر مندی سر سید اور ملالہ یوسف زئی کی صورت میں دیکھنے کو ملتی ہے۔

سر سید اور ملالہ دو ایسے Fictional Notations ہیں جن کی Coding اور Decoding کا تخلیقی عمل افسانے میں بڑی ہی چابکدستی کے ساتھ وقوع پذیر ہوا ہے۔ مزید یہ کہ مختلف تخلیقی وقوعوں کے توسط سے افسانہ نگار نے بیانیہ کو تحیر آسا بنانے کی کوشش کی ہے۔ بالخصوص ''ہوا کی لڑکھڑاہٹ'' کی Coding اور Decoding اس انداز سے کی گئی ہے کہ ماجرا سازی میں واقعات کا Sequence بگڑنے نہ پائے۔

مختصر یہ کہ شبہ زیب خاں یوسف زئی بہ ظاہر تو ہمہ وقت نغمہ سرا ہی رہتا لیکن بہ باطن وہ مملکت افغان کے جذبۂ قومیت سے سرشار تھا۔ لیکن یہ بھی واقعہ ہے کہ اس کے جذبۂ قومیت میں جس قسم کی تندی وتیزی تھی، اسی کے سبب وہ ذہنی اور فکری سطح پر حددرجہ متشدد نظر آتا ہے۔ تہذیبی، سیاسی اور سماجی بکھراؤ اپنے عروج پر آچکا تھا۔ ایسے میں خان ٹرانس (Trans) کی کیفیت سے گزرنے لگا۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ کیسی قلب ماہیت تھی۔ کیا خان نغمہ سرا ہی رہنا چاہتا تھا۔ یا پھر موجودہ افغان بحران اس کے اندر کھلبلی مچائے ہوئے تھا۔ ذرا غور فرمایئے کہ خان ٹرانس میں آرہا تھا کہ اچانک گرجدار آواز کے

ساتھ نغمہ سرا ہوا۔

''بسے گذشت کہ در انتظار زخمہ وریست ـــــ چہ نغمہ ہا کہ زخوں شد بہ ساز افغانی۔'' افسانے کا بیانیاتی سلسلہ ''زخمہ'' کے اشاراتی اور استعاراتی Turning Point پر آ کر ختم ہوتا ہے:

''اور پھر یہ عجیب بات ہوئی کہ دور دور تک کوہ در کوہ، غار در غار، وادی در وادی، ایک آواز بگولے کی طرح چکر کاٹتی رہی، صدائے گنبد کی طرح گونجتی رہی، سر پٹختی رہی، چہار دانگ عالم میں اس آواز کی بازگشت دور دور تک سنائی دی۔
بہ ساز افغانی..... بہ ساز افغانی۔

غور فرمایئے کہ ''بہ ساز افغانی'' کی صدائے بازگشت، سرحدوں کو پھلانگتی ہوئی چہار دانگ عالم میں پھیلتی چلی گئی۔ یہ دوسری بات ہے کہ افغانیوں کا یہ جذبہ قومیت امریکیوں کے نزدیک صدا بہ صحرا ٹھہرا۔ فی الوقت اس بحث میں نہیں پڑنا چاہتا کہ اس بحران و بکھراؤ کا ذمہ دار کون ہے؟ البتہ افسانہ نگار کے اس تخلیقی موقف پر یہ تجزیاتی گفتگو ختم کیا چاہتا ہوں!

''سید کا ناخواندہ نوشتہ میرے ہاتھ میں مرغی کے نوزائیدہ بچے کی طرح دھک دھک کرتا گرم لوتھڑا بن گیا ہے۔''

اختتامیہ:

تخلیقی فنکاری میں بالواسطہ طریقۂ اظہار بیانیات (Narrotology) کی بنیادی تکنیک ہے۔ افسانہ نگار نے اس تکنیک کو اپناتے ہوئے مطلوبہ ابہام پسندی کو اعتدال و توازن کے ساتھ برتا ہے۔ ورنہ افسانہ ترسیل فکر و فلسفہ کی سطح پر ژولیدہ بیانی کا ایک ملغوبہ بن کر رہ جاتا۔ پھر بھی افسانے کے بیانیہ میں زمان و مکان کا تیزی سے بدلنا (Quick Shifting) اس کی وحدت تاثر کو متاثر کرتا ہے۔

افغان نژاد انگریزی ناول نگار خالد حسینی نے کابل بحران پر (۲۰۰۳ء) The kite Runner کے نام سے ایک ناول لکھا ہے۔ ممکن ہے کہ افسانہ نگار جناب حسین الحق کی نظر سے یہ ناول گزرا ہوگا!

(۸/مارچ ۲۰۱۵ء)

حصہ ب

(ناول)

(۱) ایک چادر میلی سی

(۲) آخر شب کے ہم سفر

(۳) فائر ایریا

(۴) مہاماری

(۵) ''شکست کی آواز'' کا تجزیاتی مطالعہ

(1)

ایک چادر میلی سی
(تحقیق و تجزیہ)

اوّل اوّل بیدیؔ نے یہ ناولٹ پنجابی زبان میں لکھا تھا۔ ۱۹۶۱ء میں نذیر احمد چودھری کی ادارت میں لاہور سے نکلنے والا رسالہ ''سویرا'' کے شمارہ ۲۸ میں اس کا اردو ترجمہ شائع ہوا۔ اس کے مترجم منظور احمد تھے۔ اس نسخہ میں یہ ناولٹ دس Episodes پر مشتمل ہے۔ جبکہ متداول نسخہ ۱۱ ر ابواب پر مشتمل ہے۔ قرین قیاس ہے کہ جب یہ ناولٹ کتابی صورت میں اشاعت پذیر ہونے کے مرحلہ میں آیا تو بیدیؔ نے اس کی ترتیب میں تبدیلی کرتے ہوئے پرانے متن کے تیسرے Episode کے آخری سات صفحات کو الگ سے ایک باب کی صورت میں قائم کر دیا۔ موجودہ اردو متن کے اس نئے اضافہ شدہ باب۔ ۴ کا ابتدائی پیراگراف کچھ اس طرح ہے:

> ''چنوں نے پورن دئی سے بات کی۔ پورن دئی نے اپنے شوہر گیان چند سے، جو گاؤں کا سرپنچ تھا اور اس وقت کوٹلے کی متنازعہ فیہ زمین کے ٹیلے ٹبے کھدوا کر، نیچی زمین پر مٹّی ڈلواتے ہوئے راستہ ہموار کر رہا تھا۔ اس نے جورو سے منگل کے گھر کی حالت سُنی تو بولا...... ''ہاں، ہاں ٹھیک ہے...... رانی بچاری اور کہاں جائے گی؟ کیا کرے گی؟'' اور پھر کچھ سوچتے ہوئے بول اٹھا...... ''مگر منگل تو رانی سے بہت چھوٹا ہے......''

یہ پیراگراف نسخہ ''سویرا'' میں کچھ اس طرح ہے:

> ''چنوں نے پورن دئی سے بات کی۔ پورن دئی نے اپنے گھر والے گیان چند سے جو گاؤں کا سرپنچ تھا اور کوٹلے کی جھگڑے والی زمین کے نشیب کو ہموار کروا رہا تھا۔ اس نے اپنی بیوی سے منگل کے گھر کی بات سنی، سن کر کہنے لگا —— ''ہاں...... ہاں ٹھیک ہے...... را تو بچاری اور کہاں جائے اب...... کیا

کرے۔۔۔؟'' اور پھر سوچ کر کہنے لگا'' مگر منگل تو رانو سے بہت چھوٹا ہے۔''

اس متنی تضاد پر مزید مثالوں کے ساتھ گفتگو آگے کی سطور میں کی جا رہی ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ چونکہ ترجمے کی زبان منظور احمد کی ہے۔ ظاہر ہے کہ زبان و بیان اور اسلوب کی سطح پر اس میں بیدی کی اپنی اوریجنلٹی کا پتہ نہیں چلتا ہے۔ جو ایک فطری امر واقعہ ہے۔ حالانکہ ناولٹ کی ماجرا سازی، پلاٹ اور فکر و فلسفہ کی عقبی زمین بیدی کی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی مرہون ہے۔ یہ بھی نشان خاطر رہے کہ مترجم نے اپنی سطح سے اس بات کی بھرپور کوشش کی ہے کہ ترجمہ کے راستے فنکار کا تخلیقی مدعا و منشار اور فکر و فلسفہ مجروح نہ ہو۔ پھر بھی نسخۂ متداول اور نسخۂ ''سویرا'' کا بہ نظرِ غائر موازنہ و مقابلہ کرنے کے بعد راقم اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ لفظوں کی تخلیقی فنکاری کے حوالے سے بیدی اس ترجمہ شدہ اردو متن سے مطمئن نہیں تھے۔

پنجابی زبان میں اس ناولٹ کی مقبولیت کس حد تک ہے یہ تو نہیں کہہ سکتا۔ البتہ اردو فکشن کے تخلیقی سرمائے میں زیرِ گفتگو ناولٹ کو آج بھی قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناولٹ کا موجودہ اردو متن بیدی کی نگاہ علم و فن کا مرہون ہے۔ حالانکہ بیدی نے ترجمہ شدہ متن کے بنیادی لسانی اور جدلیاتی ڈھانچہ کو برقرار رکھا ہے۔ ان کا کارنامہ صرف یہ ہے کہ انہوں نے اپنے تخلیقی برش کے سہارے متن پر ضروری اور مطلوبہ لفظوں کا رنگ و روغن چڑھا کر فکر و فن کے ترسیلی تقاضوں کو مزید چست درست کر دیا۔

''ایک چادر میلی سی'' کے اسلوب و ادا کے حُسن میں آج جو نکھار اور دلکشی دیکھنے کو ملتی ہے یہ نتیجہ ہے بیدی کی فنکارانہ ہنرمندی کا۔ یاد پڑتا ہے کہ خود بیدی نے اس بات کا اعتراف و اقرار کیا تھا کہ ناولٹ کا موجودہ اردو متن سراسر ان کا تحریر کردہ ہے۔ یہ تردید اس لئے بھی ضروری تھی کہ کہیں یہ مغالطہ نہ پیدا ہو جائے کہ ناولٹ کا موجودہ اردو متن، ترجمہ والے متن سے ہی ماخوذ ہے۔ ثبوت کے طور پر دونوں متون سے صرف دو مثالیں حاضر خدمت ہیں!

ا۔(الف): نسخۂ ''سویرا'' کا متن:

''چودھریوں کی حویلی، جائداد، زمین، برتن سب مقدمے میں بک گئے۔ دھرمشالہ پنچایت کی عملداری میں چلی گئی۔ اس قتل کے بعد لوگ اس قدر مہذب ہو گئے کہ کسی کو اتنی جرأت بھی نہ تھی جو کسی عورت کو نظر بھر کر دیکھ سکے۔ پھر بھی

جب کبھی گاؤں کی راج برھمنیاں اپنی مست چال میں گزر جاتیں تو سب ان کی پُشت دیکھتے رہتے اور نظروں سے ہی ان کے مٹکتے ہوئے کولہوں کے ساتھ تال دیتے رہتے اور کچھ دیر بعد ان میں اتنی ہمت بھی نہ رہتی۔
حضور سنگھ معذور ہو گیا تھا۔ وہ چارپائی پر بیٹھا بیٹھا بُڑھیا کے طعنے سنتا رہتا۔ جنداں موت کا انتظار کر رہی تھی۔ ایک وقت وہ بھی تھا جب حضور سنگھ نے اس عورت کو راج کرایا تھا، بڑے بڑے شہروں کے چڑیا گھر اور طوطا کل دکھائے تھے۔ مگر اب وہ ناکارہ بنا، بغیر کسی آس دلاسے کے، گھر میں پڑا گرنتھ صاحب کے نویں محلے کے شبد گاتا رہتا جو دنیا کی بے ثباتی کے متعلق لکھے گئے تھے۔ یہ اشلوک حضور سنگھ کو ایک انوکھا حوصلہ اور ہمت دلاتے تھے۔ جنداں دن رات کڑکتی برستی رہتی۔ رانو کو دیکھتے ہی اس کے بدن پر کالے، خارپُشت کی مانند کانٹے کھڑے ہو جاتے اور وہ رانو پر گالیوں کے چھاج برساتی رہتی۔''

(ب) موجودہ متن:

''چودھریوں کی حویلی، جائداد، زمین سب مقدمے میں گئے۔ دھرمشالہ پنچایت کے عمل میں چلی آئی۔ اس سانحے کے بعد لوگ اتنے چوکنے ہو گئے کہ ان میں کسی کی بھی ہمت عورت کو سامنے سے دیکھنے کی نہیں پڑتی تھی۔ البتہ گاؤں کی کنج گانیاں جب اپنی مستی میں نکل جاتیں تو سب انہیں پیچھے کی طرف سے جاتے ہوئے دیکھتے اور نظروں سے ان کے اٹھتے، گرتے کولہوں کے ساتھ تال دیتے۔ اور کچھ دیر میں تال تک دینے کی ہمت نہ رہتی۔
حضور سنگھ کی ہڈیوں تک میں پانی پڑ گیا تھا۔ وہ چارپائی پر بیٹھا بڑھیا کی گالیاں سنا کرتا۔ جنداں اسے ایک دن رو بیٹھنے کی منتظر تھی۔ کوئی زمانہ تھا جب حضور سنگھ نے اس عورت کو راج کرایا تھا۔ بڑے بڑے شہروں کے چڑیا گھر اور تو تا کل دکھائے تھے۔ لیکن اب وہ بے کار، بے یار و مددگار، گھر میں پڑا گرنتھ صاحب کے نویں محل کے شبد گنگنایا کرتا جو دنیا کی بے ثباتی کی تفسیر میں لکھے گئے تھے۔ اور حضور سنگھ کو ایک عجیب طرح کا حوصلہ اور ہمت دیتے تھے۔ جنداں رات دن

کے چونیں گھنٹے چہکا کرتی۔ رانی کو تو دیکھتے ہی بڑھیا کے بدن کے سارے تنکے کھڑے ہو جاتے اور وہ رانی پر اپنی گالیوں کے چھاجوں کے چھاج خالی کردیتی۔'' (Episode 3 سے ماخوذ)

۲۔(الف): نسخۂ ''سویرا'' کا متن:

''اس شام سورج کی ٹکری کچھ زیادہ ہی سرخ تھی۔ آسمان کے کوٹلے میں کوئی بے گناہ قتل ہو گیا تھا۔ اس کے خون کے چھینٹے کرنِ پر سے پھسلتے ہوئے تلو کے کے صحن میں گر رہے تھے۔ شکستہ سی دیوار کے پاس جہاں گھر والے کوڑا پھینکتے تھے، ڈبو منہ اُٹھائے رو رہا تھا۔ دوپہر کے وقت بڑی جیل کے کارندے کتوں کو گولیاں ڈالنے آئے تھے۔ لیکن ڈبو بچ گیا۔ وہ تلوکے کے صحن میں پڑی گھڑونچی کے نیچے سو رہا تھا۔ اوپر سے ملتانی مٹی کے گھڑے رِستے ہوئے نیچے کی کچی زمین کو ٹھنڈا اور خوشبودار بنا رہے تھے۔ اور ڈبو اس ٹھنڈی جگہ اور خوشبو کا پورا لطف اٹھا رہا تھا۔ کچھ دیر بعد اٹھ کر اس نے انگڑائی توڑی اور منہ کھول کر جمائی لی، اور پھر باہر چلا گیا۔ تب تک اس کی پیاری کتیا بوڑی کی آنکھیں بلور بن چکی تھیں۔ بوڑی کے پاس پہنچ کر اس نے ایک دو بار اس کو سونگھا اور پھر اچانک ایک طرف چل دیا۔ تلوکے کی بیوی رانو اور اس کی پڑوسن چنوں، جو اس دل گداز منظر کو دیکھ رہی تھیں، حیرانی سے ایک دوسری کو تکنے لگیں۔ چنوں نے اپنی لونگ والے ناک پر انگلی رکھی، پھر ایک طویل آہ بھری اور بولی: ''ہائے نی، مرد کی ذات..... سب ایک ہی جیسے ہوتے ہیں۔!''
رانو کی ڈبڈبائی آنکھیں پھڑکنے لگیں، جیسے کوئی کپڑا دھو، نچوڑ کر چھنڈ رہا ہو۔ پھر کچھ سنبھل کر آنکھیں پونچھتی ہوئی رانو نے چنوں کو دیکھا اور مسکرا کر بولی:
''اری تیرا ڈبو تو ایسا نہیں؟'' یہ سن کر چنوں نے رانو کو ایک مردانہ گالی دی اور پھر خود ہی شرما کر اپنے گھر کو دوڑ گئی، اور رانو بھی اندر جا کر کام کاج میں لگ گئی۔ شام کے وقت جب وہ دن رات کا کوڑا پھینکنے باہر آئی تو دوپہر کی تمام باتیں بھول چکی تھی۔ کوڑے والے ہاتھ سے جھاڑ و جھاڑتی ہوئی وہ ڈبو کو دھتکارنے لگی۔ ''ھت تیری مردیا، یہاں پڑا ہی کیا ہے تیرے رونے کو؟ رونا ہے تو سامنے جا۔ چودھریوں کے گھر جا کر رو؟ جہاں روپوں کے انبار ہیں اور مردوں کی فوج۔''

(ب) موجودہ متن:

''آج شام سورج کی ٹکیہ بہت ہی لال تھی..... آج آسمان کے کوٹھے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا۔ اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑتے ہوئے، تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔ ٹوٹی پھوٹی کچی دیوار کے پاس جہاں گھر کے لوگ کوڑا پھینکتے تھے، ڈبّو منہ اٹھا اٹھا کر رو رہا تھا۔ دوپہر کے وقت بڑی ذیل کے کارندے جب کتوں کو گولی ڈالنے کے لئے آئے تو ڈبّو بچ گیا۔ وہ تلوکے کے ہاں کہیں صحن میں پڑی گھڑونچی کے نیچے سو رہا تھا۔ اوپر ملتانی مٹی کے گھڑے رس رہے تھے اور نیچے کچی زمین کو ٹھنڈا اور خوشبودار بنا رہے تھے۔ اور ڈبّو اس ٹھنڈک اور بو باس سے پورا فائدہ اٹھا رہا تھا..... تھوڑی دیر میں وہ اٹھ کر اکڑا، منہ کھول کر جماہی لی اور پھر باہر چلا آیا۔ جب تک اس کی چہیتی کتیا بوڑی کی آنکھیں کانچ ہو چکی تھیں۔ بوڑی کے پاس پہنچ کر ڈبّو نے اسے ایک دو بار سونگھا اور پھر اچانک ایک سمت چل دیا۔ جیسے کوئی بات ہی نہیں۔ تلوکے کی بیوی رانو اور اس کی پڑوسن چنوں ایک دوسری کا منہ تکنے لگیں۔ چنوں نے اپنی کوکے والی ناک پر انگلی دھری پھر ایک لمبی سانس بھری، اور بولی.... ''ہا! مرد کی جات....... سب ایک ہی ہی ہوتی ہے......''

رانو کی غلافی آنکھیں پھڑ پھڑا رہی تھیں جیسے کوئی کپڑے کو دھو بنا کر چھانٹ رہا ہو۔ پھر کچھ سنبھلے مگر آنکھیں پونچھتے ہوئے رانو نے چنوں کو ایک مردوں والی گالی دی جس سے وہ خود ہی شرما کر اپنے گھر کی طرف بھاگ گئی۔ رانو بھی اندر پہنچ کر کام کاج میں جا لگی۔ شام کے وقت جب وہ رات کی آہ اور دن کی واہ کا کوڑا پھینکنے کے لئے باہر آئی تو دوپہر کے سارے واقعات بھول چکی تھی۔ جس ہاتھ سے اس نے کوڑا پھینکا، اس سے جھاڑو چھانٹتے ہوئے وہ منہ اٹھا اٹھا کر رونے والے ڈبّو کو بھگانے لگی۔

''ہات!..... ہات مردے..... یہاں دھرا ہی کیا ہے، تیرے رونے کو؟..... رونا ہی ہے تو جا سامنے چودھریوں کے گھر جا کر رو، جہاں دولت کے ڈھیر ہیں۔ مردوں کی لام لگی ہے''..... (Episode-1 کے پہلے صفحے سے ماخوذ)

یہ پیش کردہ اقتباسات موضوع سخن کے پیش نظر میری گفتگو سے زیادہ اہمیت کے حامل ہیں۔ اور ان کے پیش کرنے کا مدعا و منشا بھی یہی ہے کہ آپ خود اندازہ لگا سکیں کہ ادب کی تخلیقی فنکاری کے عمل میں مناسب و موزوں اور برمحل الفاظ و تراکیب کی کتنی اہمیت ہے!

بیدی نے ناولٹ کے ترجمہ والے متن کی نظر ثانی زبان و بیان کی دو سطحوں پر کی ہے!

(۱)۔ علاقائی اور مقامی بولیوں کو تخلیقی زبان کا روپ بخشا گیا۔ مثلاً اقتباس نمبر ا کے ترجمہ والے متن میں البیڑ، نوخیز اور مست لڑکیوں کے لئے ''گاؤں کی راج برھمنیاں'' کی ترکیب استعمال میں لائی گئی ہے۔ بیدی نے اس کی جگہ پر پنجاب کی علاقائی اور مقامی بولی کے حوالے سے ''گاؤں کی گج گانیاں'' کی ترکیب کو برتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ متن کے سیاقی پس منظر کے پیش نظر یہ ترکیب زیادہ فصیح و بلیغ اور قابل فہم ہے۔

اسی طرح اقتباس نمبر ۲ کے ترجمہ والے متن میں لفظ ''کمرخ'' کی جگہ پر ''بکائن'' لایا گیا ہے۔ ''کمرخ'' کی مبہم پسندی اظہر من الشمس ہے۔ جبکہ ''بکائن'' ترسیل معنی کے لحاظ سے زیادہ مناسب و موزوں ہے۔ ''بکائن'' ایک درخت کا نام ہے۔ جس کی پتی نیم کی طرح ہوتی ہے۔ یہ درخت پنجاب سے لے کر جنوبی اور شمالی ہندوستان کے بیشتر علاقوں میں پایا جاتا ہے۔ مقامی لوگ اس درخت کو ''بکائن'' ہی کہتے ہیں۔ اس لفظ سے اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ اور یہی ترسیل معنی کے حوالے سے بیدی کی تخلیقی ہمہ گیری کے رجحان کا ایک روشن پہلو ہے۔ اس قسم کی مثالیں پورے ناول میں جہاں تہاں بکھری ہوئی ہیں۔ اس بحث کا ایک ممکنہ پہلو یہ بھی ہے کہ ہوسکتا ہے کہ تلوکے کے صحن میں بکائن کا درخت نہ ہو۔ یہ راز درون خانہ ہے۔ اس راز کو یا تو فنکار جانتا ہے یا پھر خدا! لیکن یہ راز ہے بڑا دلچسپ! کیونکہ تخلیق فن کے لمحوں میں فنکار کا Selective approach حد درجہ متحرک رہتا ہے! حقیقت کو مجاز اور مجاز کو حقیقت بنا کر پیش کرنے کی سلیقہ مندی اور ہنرمندی صرف لفظوں کے تخلیقی فنکاروں کو ہی آتی ہے۔ ''بکائن'' بیدی کے Slective approach کا مظہر ہے جو اس کی تخلیقی ہمہ گیری کا ثبوت ہے! اسی طرح ایک اور مکالمہ پیش خدمت ہے!

۱۔ (الف) ''ہم سب مرجائیں گے اور بھانڈا میرے سر پھوٹے گا'' (Episode-3 کا ترجمہ شدہ متن)

(ب) ''ہم سب مرجائیں گے سب کا ٹھیکرا مجھی پر ٹوٹے گا'' (Episode-4 کا موجودہ متن)

''بھانڈا'' کو ''ٹھیکرا'' سے بدلا گیا ہے۔ ٹھیکرا علاقائی بولی ہے۔ جس کے معنی ''الزام لگنا''

ہے۔ بیدی نے اس معنی کو فٹ نوٹ میں درج کر دیا ہے۔ تفہیم و تعبیر کے پیش نظر اپنے قاری کے سامنے بیدی کی یہ جوابدہی اس کو ایک ذمہ دار تخلیقی فنکار کی صورت میں پیش کرتی ہے!

(۲) زبان و بیان کی سطح پر بیدی کی دوسری نظر ثانی گرامر اور لغت کی رو سے مکالموں کو فصیح سے فصیح تر اور نوک و پلک کی درستگی ہے!

صرف ایک مثال پیش کر کے مضمون کے پہلے حصے پر گفتگو ختم کیا چاہتا ہوں!

اقتباس نمبر ۲ (الف) کا یہ جملہ محل نظر ہے!

''دوپہر کے وقت بڑی جیل کے کارندے کتوں کو گولیاں ڈالنے آئے تھے۔''

لغت کی رو سے بیدی نے اس جملے کی تصحیح اس طرح کی ہے!

''دوپہر کے وقت بڑی ذیل کے کارندے جب کتوں کو گولی ڈالنے کے لئے آئے تو ڈبو بچ گیا۔''

لفظ ''جیل'' کو ''ذیل'' سے بدلا گیا ہے! یہاں ذیل بہ معنی حلقہ، علاقہ ہے! یعنی حلقہ کے کارندے کتوں کو گولیاں ڈالنے آئے تھے! بلدیاتی ادارے ہر حلقہ میں الگ الگ ہوتے ہیں! آپ جانتے ہیں کہ گلی کے آوارہ کتوں کو اٹھانے کے لئے آج بھی میونسپل کارپوریشن کی گاڑیاں دستیاب ہیں!

عرض یہ کرنا ہے کہ ادب کا تخلیقی فنکار لفظوں کے استعمال کا تہذیبی، سماجی اور ثقافتی جواز بھی رکھتا ہے۔

تجزیہ:

بیدی نے اس ناولٹ کی ماجرا سازی بنیادی طور پر سکھوں اور جاٹوں کی سماجی، ثقافتی اور تہذیبی زندگی کے حوالے سے کی ہے۔ حالانکہ اس کا اطلاق کسی بھی سماج اور طبقہ پر ہو سکتا ہے۔ اس سے ناولٹ کی تخلیقی ہمہ گیری کا پتہ چلتا ہے۔ دراصل بیدی کا آرٹ Cosmopolitan ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ ناولٹ کی ابتدا قتل کے واقعہ سے ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ دوسرے باب میں اس کے ایک کردار تلوکے کا قتل ہو جاتا ہے۔ غور فرمایئے کہ کیا بیدی اس قتل در قتل کے واقعہ سے ایک متشدد سماج کو فوکس کرنا چاہتے ہیں؟ ادب کے ایک عام اور سنجیدہ قاری کے نزدیک Primafacie case تو یہی بنتا ہے کہ بیدی نے اس ناولٹ میں سکھوں اور جاٹوں کی سماجی زندگی کے حوالے سے وحشیانہ تشدد (Brutal violence) کی فنکارانہ مصوری کی ہے۔ جبکہ واقعہ یہ ہے کہ اس قسم کی تشدد پسند سماجی زندگی آپ کو ہر طبقے میں ملے گی۔ میرے خیال میں اس پر کسی قسم کی مزید بحث و تکرار کی ضرورت نہیں ہے!

بیدؔی کا تخلیقی مطمح نظر تو صرف اتنا تھا کہ وہ اپنے دامن پر لگے دھبّے کو دکھا کر آپ کے ذہن کو جھنجھوڑ نا چاہتا ہے کہ یہ دھبّے صرف میرے نہیں ہیں تمہارے لہو کے چھینٹے بھی اس میں شامل ہیں۔ اسے آپ احساس کمتری یا منفی ذہنیت پر محمول نہ کریں۔ بلکہ اس میں بیدؔی کے تخلیقی ذہن کے مثبت آفاقی عناصر کی جلوہ گری نظر آتی ہے! یہ صلائے عام ہے یارانِ نکتہ داں کے لئے! تجزیے کے اس پہلے زینے کی قدم پیمائی یہیں پر ختم ہوتی ہے اور عرض یہ کرنا ہے کہ بیدؔی نے اپنے اس تخلیقی جواز کا جواب ناولٹ کے اختتامی حصّے میں دیا ہے جس پر گفتگو بھی تجزیے کے اختتامی مرحلہ پر ہی کی جائے گی۔

تلوکا کے علاوہ رانو اور منگل اس ناولٹ کے دو اور اہم کردار ہیں۔ مگر اس میں رانؔو کو مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہے۔ جس کے گرد ناول کے دیگر کردار اور واقعات گھومتے نظر آتے ہیں۔ رانؔو، تلوکا کی بیوی تھی۔ اس کی ازدواجی زندگی سرد و گرم حالات کے تھپیڑوں کی نذر رہی۔ بالخصوص زمانے اور سماج کے تلخ، کڑوے اور کسیلے حالات و واقعات کے گرد نے اس کے وجود کو دھُملا کر چھوڑا تھا۔ اتنا ہی نہیں تلوکا کی ظلم و زیادتی اور ساس، سسر کے طعن و تشنیع کی وجہ سے اس بدنصیب کی زندگی تلخ ہو کر رہ گئی تھی۔ اس پر سے تلے اوپر تین بچے اور ان میں سب سے بڑی بیٹی تھی۔ جو ''بڑی'' ہی کے نام سے پکاری جانے لگی۔ حالانکہ ایسی بات نہ تھی کہ تلوکا سے رانؔو کے تعلقات ہر وقت کشیدہ ہی رہتے۔ حالات کے کڑے وقتوں میں جب بھی مزاج یار کی برہمی میں کمی ہوتی تو ایسے میں نرم و خوش گوار لمحوں کی خوش خبری لاتے ہوئے بارش کی ہلکی ہلکی پھواریں اس کے وجود کو شرابور کر جاتیں! لیکن مجموعی طور پر زندگی کی کھینچا تانی اور کشمکش میں رانؔو کا وجود اثبات و نفی کے جھولے میں جھول رہا تھا۔ کہ اچانک تلوکا کا قتل ہو گیا۔ گرم ہواؤں کے تیز جھکڑ اور بھی تیز چلنے لگے۔ اس کے وجود میں محبت کے پھول کم اور نفرت کے تیروں کی بارش اور زیادہ ہونے لگی!

> ''رنڈیئے، ڈائنئے! چڑیلے!....... میرے بیٹے کو کھا گئی اور اب ہم سب کو کھانے کے لئے منہ پھاڑے ہوئے ہے؟......... چلی جا......... جدھر منہ کرتا ہے۔ اب اس گھر میں کوئی جگہ نہیں تیرے لئے۔''

نفرتوں کے اس بوچھار میں ''بڑی'' کی فکر بھی کھائے جا رہی تھی۔

> ''رانؔو کے حساب سے بڑی دن بہ دن اپنی تقدیر کی تاریخ کے نزدیک پہنچ رہی تھی۔ پچھلے ماگھ کی سنکرانت سے رانؔو کو ''بڑی'' کے نہانے کا حساب رکھنا پڑ رہا تھا۔''

بیدؔی نے بڑی ہی شائستگی کے ساتھ اس حقیقت کی فنکارانہ مصوری کی ہے کہ جوانی کی دہلیز پر قدم

رکھتے ہی ایک لڑکی کو کس قسم کی نسائیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس جزیاتی فنکارانہ عکس ریزی سے قطع نظر کہنا یہ ہے کہ تلوکتے کے قتل کے بعد اس کا دیور منگل ہی تھا جو اس کے زخموں پر پھاہار کھنے کا کام کرتا رہا۔ اس احساس ذمہ داری اور رانو سے اس کے عقیدت واحترام کی توضیحی اور توجیہی کرافٹنگ کہانی میں اس طرح کی گئی ہے!

(۱)۔ ''منگل چھ برس کا بچہ تھا جب تلوکا، رانو کو بھیٹھے، اس کے مائکے سے لایا''

(۲)۔ ''منگل کو رانی ہی نے پالا تھا۔ دنیا کی نظروں میں وہ اس کا دیور تھا۔ لیکن رانی کی نگاہوں میں اس کا سب سے بڑا بچہ تھا۔ منگل بھی رانی کو ماں ہی سمجھتا تھا۔''

جب رانو کے ساس، سسر کے ظلم وستم کے سلسلے دراز ہوتے چلے گئے اور طرح طرح کی زیادتیوں سے اس کی زندگی اجیرن ہوگئی تو ایک وقت ایسا بھی آیا کہ گاؤں کی عورتیں یہ سوچنے پر مجبور ہوگئیں کہ رانو کا عرصہ حیات اب تنگ ہو چکا ہے۔ چنانچہ اس بے سروسامانی اور بے امانی کی زندگی سے نجات پانے کا ایک ہی طریقہ گاؤں کے پنچوں اور عورتوں کو سوجھا کہ وہ منگل سے شادی کر لے۔ لہذا اس کی پڑوسن چنوں نے جب رانو کے سامنے یہ تجویز رکھی تو گویا اس پر قیامت ہی ٹوٹ پڑی!

تجویز تو اچھی تھی۔ کیونکہ اس میں رانو کی بقیہ زندگی بہتر طور پر گذرنے کی ایک عملی صورت پوشیدہ تھی۔ لیکن معاملہ رشتے کا تھا۔ ایک ماں کو بیوی بننے کی تجویز پیش کی گئی تھی۔ کہانی کے اس ڈرامائی موڑ پر قدروں کے حوالے سے رشتوں کی شکست وریخت کی ایک عجیب وغریب صورت حال رانو کے سامنے پیدا ہوگئی۔ ذرا غور فرمایئے کہ رانو تو منگل کو اپنا بچہ تصور کرتی تھی۔ اس کو پالا پوسا تھا۔ دوسری جانب منگل بھی اس تجویز سے بوکھلا اٹھا۔

جبر وقدر کا یہ فلسفہ کبھی کبھی بڑی ہی عجیب وغریب اور محیر العقول صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اور تصورات کے صنم کدوں میں بیٹھے بت چور چور ہو جاتے ہیں۔ وقت اور حالات کے فیصلوں کے سامنے مقدر کی لکیریں بدل جاتی ہیں اور تدبیریں سپر ڈال دیتی ہیں۔ شاید بیدی کہانی کے اس موڑ پر کہنا چاہتے ہیں کہ انسانی اور اخلاقی تقاضوں کے پیش نظر رانو اور منگل کی فکری استقامت میں کوئی کمی تو نہ تھی۔ نیز رشتوں کی پاک دامنی کے تقاضوں سے بھی وہ باخبر تھے۔ چنانچہ رانو اور منگل کی عمر میں حد درجہ تفاوت نے دونوں کو مخمصے میں ڈال رکھا تھا کہ پامال ہوتی ہوئی رشتوں کی دیوار کو کیسے بچائی جائے۔ اس پر طرہ یہ کہ منگل ایک کڑیل نوجوان جس کی رگوں میں جوانی کے نشے کوٹ کوٹ کر بھرے تھے۔ اور گاؤں کی الہڑ چھوریاں اس کی کسمساتی اور ابلتی جوانی پر فریفتہ تھیں۔ منگل کی فریفتگی میں بھی کوئی کمی نہ

تھی اور وہ گاؤں کی ایک چھوکری سلامتی کے ساتھ رنگین شامیں گزارا کرتا تھا۔ یہ تھی وہ ذہنی اور نفسیاتی کشمکش جس میں رانو اور منگل دونوں ہی گرفتار تھے۔ اور اس سے نجات پانے کی کوئی صورت نظر نہیں آرہی تھی۔ بیدی کا کمال یہ ہے کہ اس نے اس کشمکش کی فنکارانہ مصوری میں المیہ نگاری کے راستے بیانیہ میں اندرونی دلدوزی (Pathos) کے تخلیقی عناصر کو حد درجہ متحرک رکھا!

چنانچہ بالآخر شادی کے لئے پنچوں کی مقرر کردہ تاریخ آپہنچی اور رانو وفا شعاری کی قربان گاہ پر چڑھا دی گئی!

"آنگن میں چینی کی میلی سی چادر تنی تھی جس کے نیچے کچھ گھڑے رکھے تھے...
ایک طرف پرانی سی کائی ماری ٹھیلیا پڑی تھی اور ان سب پر سیندور مچل رہا تھا۔
رانو کو لاکر جب چادر کے نیچے بٹھایا گیا تو اس نے ایک دلدوز چیخ ماری......
مرنے والے! آ، دیکھ، کیا ہو رہا تیری رانی کے ساتھ......"

گویا ایک میلی سی چادر کی رسم نے رانو کی زندگی کا کایا پلٹ کر رکھ دیا۔ چادر ڈال دی گئی اور رانو، منگل کی ہوگئی! یہ رسمیں اور روایتیں بھی عجیب ہوتی ہیں جو بعض پاسداریوں کو آن کی آن میں ملیامیٹ کردیتی ہیں۔ منگل جو رانو کے نزدیک اس کے بچے کی مانند تھا، اب وہ اس کی زندگی کا مالک بن بیٹھا۔

بیدی کی یہ تخلیقی فکر ہمیں بتاتی ہے کہ جبر و قدر کے ہاتوں انسان کبھی کبھی مجبور ہو جاتا ہے اور تمام حد بندیاں ٹوٹ جاتی ہیں۔ میرے نزدیک زندگی اور سماج کے تئیں بیدی کا یہ زاویۂ نظر اس کی سوچ کا وہ روشن پہلو ہے جس کی رو سے وہ فرد کی ذہنی اور فکری آزادی کا خواہاں نظر آتا ہے اور تھوپے جانے والے سماجی فیصلوں کو شخصی اور انفرادی وجود کے لئے سم قاتل تصور کرتا ہے۔ حالانکہ ایسی بات بھی نہیں ہے کہ اجتماعی فیصلوں میں مثبت اور تعمیری پہلو عنقا ہوتے ہیں۔ بیدی تو صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اگر اجتماعی فیصلے مطلق العنانیت کے حامل ہوں تو ان سے انفرادیت مجروح ہو جاتی ہے۔ اور یہی نقطۂ نظر بیدی کی ترقی پسندی اور اس کی فکری روشن خیالی کا مظہر ہے۔

حالانکہ رانو کے سلسلے میں پنچوں کا فیصلہ اس کی بہتر زندگی اور روشن مستقبل کی جانب ایک زبردست انقلابانہ قدم تھا اور جس کا خاطر خواہ نتیجہ بھی نکلا۔ لیکن اسے کیا کہئے کہ ضمیر کی آواز کے ہاتوں انسان اپنی مجبوریوں اور کمزوریوں کا سودا کرنے کے لئے ہرگز تیار نہیں ہوتا۔ اور اگر تیار ہوتا بھی ہے تو ایک نامعلوم سی کسک اور ٹیس ہر وقت اس کو ستاتی رہتی ہے! بیدی کی متذکرہ روشن خیالانہ تخلیقی فکر سے قطع

نظر، وہ مجبوری حالات سے سمجھوتہ بھی کرتے نظر آتے ہیں۔

''آدمی پل پل حالات اور واقعات سے اثر پذیر ہوتا ہے ان کے ساتھ بدلتا رہتا ہے، ورنہ پرماتما نے اسے اتنا بڑا انسوں کا جال نہ دیا ہوتا''۔

کہنا یہ ہے کہ منگل سے رانو کی شادی کو میں بیدی کی معاملہ فہمی پر محمول کرتا ہوں۔ جس میں واقعتاً مجبوری حالات سے سمجھوتہ کرنے کے ذہنی رویّہ کا سُراغ ملتا ہے۔ معاملہ فہمی کے حوالے سے یہ اقتباس بڑا ہی فکر انگیز ہے!

''لیکن وہ اپنی پھٹی ہوئی میلی، بوسیدہ چادر کے رشتے کو سمجھتی تھی۔''

میری اس توجیہہ پسندی سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ بیدی نے اپنے اختیار کردہ تخلیقی موقف کو معاملہ فہمی کی قربان گاہ پر چڑھا دیا!

اب ناولٹ کے اس اختتامی حصے کی طرف آپ کو لئے چلتا ہوں جہاں بیدی کی بیان کردہ معاملہ فہمی اور اعتدال پسندی ہی کہانی کا Climax ہے! مزید یہ کہ تجزیے کے شروع میں تشدد پسندی کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی تھی اس کے تخلیقی جواز کا جواب بھی آپ کو اسی حصے میں مل جائے گا!

کہانی کا یہ اختتامی حصہ بڑا ہی دلچسپ، فکر انگیز اور تحیر آسا ہے!

اس حصے میں ایک غیر متشدد سماج کا خواب دیکھا گیا ہے۔ نفرتوں سے پاک ایک ایسے سماج کا خواب دیکھا گیا ہے جہاں تشدد کا نہ ختم ہونے والا سلسلہ بند ہو۔ ہوتا یہ ہے کہ جب منگل، رانو کو یہ بتاتا ہے کہ اس نے ''بڑی'' کے لئے ایک لڑکا دیکھا ہے تو وہ حیرت و استعجاب کی کیفیت میں ڈوب جاتی ہے۔

''منگل بولا... ''جاتریوں میں ایک لڑکا آیا ہے! پچیس، چھبیس برس کا.... گھبرو، جوان۔ ڈیکے کے مصدی کا بیٹا....'' رانی کے چہرے کی چمک ماند پڑ گئی اور وہ کہہ اٹھی ''تب تو وہ......''

''وہ کہتا ہے میں شادی کروں گا تو ''بڑی'' سے۔ دنیا کی کسی اور لڑکی سے نہیں......''

جب رانو لڑکے کو دیکھتی ہے تو وہ چونک جاتی ہے اور اس پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے۔

''وہی......یہ تو وہی ہے، جس نے میرے......''

یعنی یہ لڑکا وہی تھا جس کے باپ نے رانو کے پہلے شوہر تلوکے کا قتل کیا تھا۔ لیکن لڑکے کی ضد، منگل کی خواہش اور رانو کے سسر حضور سنگھ کا حامی بھرنا، ان سب کے توسط سے بیدی اپنے اس تخلیقی موقف

کی ترسیل کرنا چاہتے ہیں کہ نفرتوں کی دیوار اگر ڈھادی جائے تو اس میں فرد اور سماج کی بہتری ہے۔

غور فرمایئے کہ قتل در قتل کے دو واقعات رونما ہو چکے تھے۔ اب اس کی بڑی بیٹی کے ہونے والے شوہر کے روپ میں جولڑ کا رانو کے روبرو کھڑا تھا، اس کا باپ تلو کے کا قاتل تھا۔ گویا کوٹلے کے دروازے پر ایک اور قتل دستک دے رہا تھا۔ اگر یہ قتل رونما ہو جاتا تو پھر کہانی سے فنکار کی دانشورانہ فکر ونظر غائب ہو جاتی۔ اور بیدی کے فن پر یہ سوالیہ نشان لگ جاتا کہ کیا بیدی وحشیانہ تشدد کو Promote کر رہے ہیں؟! اتنا ہی نہیں زیر گفتگو کہانی میں بیدی کا Thematic approach منفی تخلیقی موقف کی صورت اختیار کر لیتا۔

کہانی کے سلسلے میں میری یہ سوچ ہے کہ بہترین کہانی وہ ہے جس میں ایک ایسا موڑ آجائے جس کو پڑھنے کے بعد قاری اچنبھے میں پڑ جائے! چنانچہ اس ڈرامائی اور چونکا دینے والی ماجرا سازی کے توسط سے بیدی نے کہانی کے بنیادی اور ابتدائی پلاٹ کو Twist اور Shift کرتے ہوئے اس کے آغاز وانتہا کو مزید مربوط اور چست بنادیا۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے کہ ایک ہی تخلیق میں فنکار کے دو اختیار کردہ موقف دو متوازی خطوط پر چلتے ہوئے اپنی انتہا پر ایک نقطۂ اتصال (Point of Confluence) پر آکر مل جائیں۔

''ایک چادر میلی سی'' کا Intellect level بہت اونچا ہے اور اس میں بیدی کا فکر وفن ایک سماجی، ثقافتی اور تہذیبی دستاویز کی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ اختتام مضمون پر صرف ایک نکتہ کو بیان کر دینا ضروری سمجھتا ہوں۔

فنون لطیفہ کے حوالے سے مکالموں میں لطیف حسیاتی عناصر کو اجاگر کرنے کے لئے بیدی نے فن جزئیات نگاری پر اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے۔ اور اسی کے راستے بیدی کے فن میں جمالیاتی قدریں وضع ہوتی نظر آتی ہیں۔ صرف ایک مثال ملاحظہ فرمائیں۔

> ''سلامتی کے بدن پر لپٹا ہوا دوپٹہ یوں کانپ رہا تھا جیسے چپٹے کی مٹھائی پر چاندی کا ورق کانپتا ہے۔''

اسی کو مشاہدے کی باریک بینی کہتے ہیں۔ جس کا تخلیقی اظہار فن جزئیات نگاری کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ اردو فکشن میں خدیجہ مستور اور بیدی کو اس فن میں مہارت حاصل ہے۔

(ہولی کی بسنتی بہار کی آغوش میں لکھی گئی ۹/ مارچ ۲۰۱۲ء کی ایک تحریر)

(سہ ماہی ''آمد'' پٹنہ، شمارہ ۳، اپریل تا جون ۲۰۱۲ء)

2

آخرِ شب کے ہمسفر

قبل اس کے کہ اس ناول پر باضابطہ گفتگو کا آغاز کیا جائے، تمہید کے طور پر فکر و فن کے حوالے سے دو اہم بنیادی نکات کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں!

(۱) تاریخ، تہذیب اور سیاست فن کے راستے اگر ادبِ لطیف کی صورت اختیار کرتی ہیں تو فکر و فن کا کون سا ۔لی وقوع پذیر ہوگا؟ کیا فنکار تاریخی، تہذیبی اور سیاسی واقعات وحالات اور ان کے مضمرات و اثرات کا من وعن اور براہِ راست تخلیقی اظہار کرتا ہے یا پھر ان کی اقداری اور معنوی سطحوں کو پیشِ نظر رکھتا ہے! میرا خیال ہے کہ فکر و فن کی پہلی صورت فنکار کے ناپختہ تخلیقی شعور کی غماز ہوگی۔ جب کہ فنکارانہ عمل کی دوسری جہت فنونِ لطیفہ کے حوالے سے اس کے بنیادی فنی تقاضوں کی حامل ہوگی۔ کیونکہ تخلیق کا خام مواد جب فن کے سانچے میں ڈھلتا ہے تو یہ اپنی وضعی دلالت اور صورت حال سے یکسر مختلف ہوتا ہے۔ یوں سمجھئے کہ دورانِ تخلیق ہیئت و فن کی سطح پر خام مواد کا جداگانہ صورتوں میں ظاہر ہونا ایک عمومی فنکارانہ عمل ہے۔ جس کا اطلاق ہر قسم کی فنکاری اور کاریگری پر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن فنونِ لطیفہ کا تخلیقی آرٹ کچھ دوسری ہی باتوں کا متقاضی ہوتا ہے۔ یہ ہمارے حواس وحسیات کو برانگیخت تو کرتا ہے لیکن مشتعل نہیں۔ حواس وحسیات کا برانگیخت ہونا لطافت و نزاکت کی سطح پر ہماری سوچ کی تخلیقی نمو پذیری ہے جبکہ جذبہ واحساس کی اشتعال انگیزی فنِ لطیف کو کیچڑ سے لت پت کر دیتی ہے، مزید برآں یہ فنکار کی مثبت تخلیقی فکر اور اسکی سنجیدہ طبعی پر سوالیہ نشان بھی لگاتی نظر آتی ہے۔ کیونکہ ادب ایک مہذب اور شریفانہ علمی اور تخلیقی سرگرمی ہے جو قاری کی فکری نراجیت پر قدغن لگاتی ہے۔ آرٹ کا یہ ایک بڑا ہی مشکل اور دشوار گزار Creative Faculty (تخلیقی علومیہ) ہے۔ ذرا سی لڑکھڑاہٹ اور ڈگمگاہٹ شیشۂ فن کو چکنا چور کر دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کی تخلیقی فنکاری میں فنکار کے لطیف حسیاتی عناصر کی جلوہ گری فن کی جمالیاتی قدروں کو آرٹ کا درجہ اگر عطا کرتی ہے تو صرف اس لئے کہ اس کے وسیلے سے قاری کے جذبہ واحساس کی تربیت فکر کی لطیف و نازک ترین محسوسہ کیفیتوں

سے ہوتی ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ اگر تخلیق کی عقبی زمین کی زرخیزی کے عمل میں تاریخ، تہذیب، فلسفہ اور سیاست جیسے موضوعی مواد سے کام لیے جاتے ہیں تو یہ چیزیں Dilute ہو کر ایک ایسے فنی نمونہ کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ جس میں بیان کردہ واقعات وحالات کے مضمرات واثرات اپنی تخلیقی اثر انگیزیوں کا احساس دلاتے نظر آتے ہیں۔ Dilution (تخفیف) کے معنی ہی ہوتے ہیں زور اور شدت (Intensity) کی کیفیت کو پیدا کرنا۔ مطلب یہ کہ ''زیادہ سے زیادہ'' کو ''کم سے کم'' میں بیان کرنا۔

یہ طرز نگارش ایجاز نویسی کی انتہا (Climax) ہوتی ہے۔ ذرا سوچیے کہ ڈھائی ہزار سالہ تاریخی، تہذیبی اور سیاسی واقعات وحالات کو اگر کوئی ناول نگار تین سو صفحے میں پیش کرتا ہے تو یہ اس کے فن نگارش کا کمال ہے کہ اس نے اپنی تحریروں میں کئی زمانوں کی تہذیبی اور ثقافتی داستان کو اس طرح سمویا کہ اس کی فنکارانہ ایجاز نویسی اپنی انتہا پر نظر آنے لگتی ہے۔ اتنا ہی نہیں اس قسم کے تخلیقی عمل میں زمانے کی اوبڑ کھابڑ راہوں کو ہموار کرتے ہوئے فنکار اپنے لطیف حسیاتی عناصر کو بکھیرتا چلا جاتا ہے۔ اب وہ محض روایتی تہذیبی اور تاریخی داستان نویسی نہ رہ کر Fine Art (فن لطیف) کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ چنانچہ ناول ''آنگن'' میں جب خدیجہ مستور تقسیم ہند کی الناکیوں کی فنکارانہ مصوری کرتے ہوئے یہ لکھتی ہیں:

''جانے اُسے کیسے احساس ہوا کہ سنگھار مرد سے محبت کرنے کی چغلی کھاتا ہے''

تو فکر وفن کی اس حیرت انگریزی پر عقل حیران رہ جاتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہی وہ لطیف ونازک Observations ہیں جو قاری کے ذہنی اور فکری شعور کی تربیت بھی کرتے ہیں اور برانگیخت بھی۔ جزئیات نگاری کا یہ فنی نمونہ فنکار کی غیر معمولی قوت مشاہدہ کا آئینہ دار ہے۔ خدیجہ مستور کا یہ ناول فن لطیف کا ایک حسین ودلکش نمونہ ہے۔ ہمارے بعض نیم پختہ ذہن کے نقاد اس قسم کی فنکارانہ جزئیات نگاری کو فروعات نگاری سے تعبیر کر کے فکر وفہم کی مضحکہ خیزی کا سامان فراہم کرتے ہیں۔

خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ کہنا یہ ہے کہ یہ سارا عمل اسی وقت ممکن ہے جب فنکار، فن تجید نگاری (Art of Sublime writing) کا اداشناس ہو۔ جہاں وقوعوں کی عامیانہ سطح Dissolve ہو کر ایک غیر معمولی اور منفرد تخلیقی Phenomenon کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ فراق صاحب نے ''انداز ے'' کے ایک مضمون (غزل کی ماہیت وہیئت) میں بڑے ہی پتے کی بات کہی ہے:

''ایک تھا راجہ۔ جس کی تین رانیاں تھیں۔ چھوٹی رانی سے اس نے وعدہ کیا تھا کہ اس کی کوئی بات وہ نہیں ٹالے گا۔ راجہ نے بڑے لڑکے کو جو پہلی رانی سے تھا، راج دینا چاہا۔ چھوٹی رانی نے کہا بڑے لڑکے کو گھر سے نکال دو۔ راج وہ لڑکا پائے گا جو مجھ سے ہے۔ بڑا لڑکا اس کی بیوی اور اس کا چھوٹا بھائی جنگلوں میں نکل گئے۔ راجہ صدمے سے مر گیا۔ جنگل میں ایک جابر راجہ نے بڑے لڑکے کی بیوی کا اغوا کر لیا۔ اس جابر راجہ سے جنگ کر کے جلاوطن شاہزادہ اپنی بیوی واپس لایا۔ اور چھوٹی رانی کے لڑکے نے بھائی کو راج واپس کر دیا۔ یہ بھی کوئی افسانہ ہوا۔ ان سے ملتے جلتے واقعات آئے دن عدالتوں میں پیش ہوتے رہتے ہیں۔ لیکن یہی معمولی ماجرا والمیکی اور تلسی داس کے جادو بھرے قلم سے آفاقی ادب کی دوامی تخلیقوں کی شانِ نزول بن جاتا ہے۔ یہی حال یونان کے مشہور ناٹکوں یا شیکسپیر کے ناٹکوں کا ہے جن کے پلاٹ سوکھی ٹھٹھریوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ لیکن جو فن کے مَس ہو جانے سے انتہائی معنویت کے حامل بن جاتے ہیں۔''

ظاہر ہے کہ رامائن، مہابھارت اور شیکسپیر کے ڈراموں میں تہذیب بھی ہے اور تاریخ اور سیاست بھی۔ لیکن آرٹ کی جلوہ گری کس نہج پر ہوئی ہے یہ آپ خود ہی محسوس کر سکتے ہیں۔ Ordinary کو Extraordinary بنا کر پیش کرنا ہی فن تجدید نگاری ہے۔ لیکن اس کی اداشناسی میں فنکار کی قوت تصور و تخیل کی کارفرمائی از حد ضروری ہے۔ جو آرٹ کی خارجیت سے گریز کرتے ہوئے فنکار کی باطنی اور روحانی ہیجان انگیزیوں کو لطیف و نازک جذبہ و احساس کے ساتھ رواں دواں کرتی ہے۔ تاریخی، تہذیبی اور سیاسی واقعات و حالات کا براہ راست اظہار بیانیہ کے اکھرے پن کا مظہر ہے۔ جب کہ واقعات و حالات کا قدروں کی سطح پر تخلیقی اظہار فنکار کی جمالیاتی حسی کیفیتوں کا نتیجہ ہے۔ جس میں تخلیق کا خام مواد فکر و شعور کی تیز آنچ میں پگھل کر ایک سیال اور رواں دواں فنی نمونہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ غالب کی زبان میں ''آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے۔'' تندیٔ صہبا فکر کی وہی تندی و تیزی ہے جو تخلیقی سانچہ کو گرماتی اور پگھلاتی رہتی ہے۔ لیکن تخلیقی مراحل کی یہ جاں گدازی اور دلسوزی ہمارے اور آپ کے لئے سامانِ سکون و طمانیت کا سبب بنتی ہے۔

چنانچہ تخلیق فن کے متذکرہ موضوعات بہ ظاہر تو فن سے دور نظر آتے ہیں لیکن بہ باطن فن کے اندرون میں داخل ہو کر اس کے رگ و ریشے کو حرارت و توانائی بخشتے رہتے ہیں!

ممتاز شیریں قاضی عبدالستار کے ناول ''داراشکوہ'' پر گفتگو کرتے ہوئے ایک جگہ لکھتی ہیں۔

''آج ضرورت اس بات کی ہے کہ تاریخ کو اس طرح تخلیقی طور پر پیش کیا جائے کہ اس میں آج کے عہد کے لیے Contemporary Sensibility بھی ہو۔'' (۹ر مئی ۱۹۶۹ء کی ایک تحریر)

تاریخی موضوعات کے تناظر میں معاصر تخلیقی حس کی فنکارانہ عکس ریزی دراصل Art of Sublime writing کی مرہون ہے جس میں واقعات کی عامیانہ سطح سے پرے ہو کر فنکار کی غیر معمولی تخلیقی حس کے تحرک کا واضح احساس ہوتا ہے!

(۲) اس گفتگو کے دوسرے پہلو پر چند باتیں سنتے چلیے!

— فنکاروں نے ماضی کی زمزمہ خوانی کیوں کی؟

— ان کے تخلیقی اور تصنیفی نظام میں اس ذہنی اور فکری رجحان کو بنیادی حیثیت کیوں کر حاصل ہوئی؟

— کیا وہ حال کو مسترد (Reject) اور مستقبل سے مایوس تھے؟ بہ ظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی تخلیقی سوچ کی قنوطیت پسندی نے رجاو نشاط کی کرنوں کو بادلوں کی اوٹ میں ہی چھپائے رکھا!

فنکاروں کے اس تصنیفی رجحان کو پیش نظر رکھتے ہوئے فراق صاحب نے ''اندازے'' کے پیش لفظ میں بڑے ہی پتے کی بات کہی ہے:

''ماضی سے بے خبری ترقی پسندی نہیں ہے؟ نہ ماضی کی قدر شناسی رجعت پسندی اور قدامت پسندی ہے۔''

ظاہر ہے کہ فراق صاحب نے یہ بات ایسے ہی خلا میں نہیں کہی۔ نام نہاد روشن خیالوں اور ترقی پسندوں کی ادبی شورشیں ان کے پیش نظر تھیں۔

فراق صاحب نے اس بات کو شدت سے محسوس کیا کہ فنکاروں نے ماضی کی غلطیوں کو محض Glorify نہیں کیا بلکہ اس کی جڑوں کی بازیافت اور کسی حد تک اس کی باز آبادکاری (Rehabilitation) کر کے اپنی وابستگی اور موجودگی کو درج کرایا۔ تخلیق فن کا یہی وہ معیار قدر ہے جس کے وسیلے سے حال

اور مستقبل کو مزید بہتر صورت میں سجایا اور سنوارا جا سکتا ہے۔ اس ذہنی اور فکری رجحان کو حال سے بے اطمینانی اور مستقبل سے مایوسی پر محمول کرنا فکر و دانش کی غلط روی ہوگی۔ اس میں درس و عبرت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ ہم اپنے اسلاف کے زندہ جاوید کارناموں سے متحرک و متاثر ہو کر زندگی اور سماج کو بہتر بنانے کے لئے لائحہ عمل مرتب کریں نہ کہ اسلاف کے شرف پارینہ کا محض ڈھول پیٹتے رہیں۔ ساتھ ہی ماضی کی غلطیوں اور لغزشوں سے سبق حاصل کر کے اپنے دامن کو ان سے بچائے رکھیں!

روشن خیالوں نے تو ماضی کی قدر شناسی کو رجعت پسندی، قدامت پسندی اور ماضی پرستی سے تعبیر کر کے اس کی بسی بسائی بستی کو ہی اجاڑ کر رکھ دیا۔ سطور بالا میں ماضی کے حوالے سے جس باز آبادکاری کی گفتگو کی گئی ہے۔ اس کا اطلاق فکر و سوچ کے اسی نہج پر ہوتا ہے۔ مزید برآں ماضی گرفتہ (Nostalgic) کی اصطلاح وضع کر کے تضحیک و تذلیل کی ایک مضحک صورت حال پیدا کر دی۔

اب اسے کیا کیجئے کہ اقبال کی شاعری کا فکری مرکز و محور بھی یہی ماضی پرستی ہے!

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ
مری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

ماضی پرستی میں ماضی کی بلندی و پستی دونوں ہی پہلو شامل ہے۔ ہمارے فنکاروں نے ان دونوں کو تخلیق فن کا حصہ بنایا!

بیان کردہ یہ دو نکات زیر گفتگو ناول کے معیار و اقدار کو وضع کرنے کی سمت بنیادی Tool کی حیثیت رکھتے ہیں!

قرۃ العین، ناول کے پیش لفظ میں اس کے تخلیقی محرکات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتی ہیں:

''بنگال کی دہشت پسند اور انقلابی تحریک ۱۹۴۲ء کا آندولن، مطالبۂ پاکستان، تقسیم اور قیام بنگلہ دیش کے تناظر میں لکھے ہوئے اس ناول کے تمام کردار قطعی فرضی ہیں۔''

قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری کی عقبی زمین جس قسم کی فکریاتی سرگرمیوں سے زرخیز ہوتی رہی ہے، ان میں تاریخ، تہذیب اور سیاست کے موضوعات کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

سقوط ڈھاکہ (۱۹۷۱ء) کے لگ بھگ آٹھ برس بعد (۱۹۷۹ء) یہ ناول منصہ شہود پر آیا۔ اس سے قبل تقسیم کے لگ بھگ ۱۲ برس بعد دسمبر ۱۹۵۸ء میں ایک بڑے تخلیقی کینوس پر مصنفہ کا شاہکار ''آگ کا

دریا'' منظر عام پر آچکا تھا۔ میرے نزدیک یہ دونوں ناول اِن کی ناول نگاری کے فنی سفر میں سنگ میل (Mile-Stone) کی حیثیت رکھتے ہیں۔

یاد پڑتا ہے کہ عسکری صاحب نے ''بہترین افسانے'' کے دیباچے میں لکھا ہے کہ تخلیقی فنکار رونما ہونے والے واقعات وحالات کے فوری ردِّعمل کے نتیجے میں فن کی تخلیق نہیں کرتا ہے تاوقتیکہ ان کی معنویت اس پر منکشف نہ ہو جائے اور اُن واقعات وحالات کے مضمرات واثرات خون بن کر اس کی رگوں میں دوڑنے نہ لگیں۔ فوری ردِّعمل کے نتیجے میں جوفن پارہ وجود میں آتا ہے وہ بدہضمی کا شکار ہو کر صحافتی رنگ اختیار کرلیتا ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ تقسیم کی ہولناکیاں اور برصغیر کی تہذیبی وحدت کا بکھرتا شیرازہ ایک ایسا تاریخی اور سیاسی سانحہ تھا جس سے برصغیر ہندو پاک کی پوری آبادی متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکی۔ ڈاکٹر سید عابد حسین کی کتاب ''قومی تہذیب کا مسئلہ'' کے پیش لفظ میں ڈاکٹر رادھا کرشنن نے اس تہذیبی وحدت پر بڑی ہی بیش قیمت گفتگو کی ہے:

> ''ہندوستان کی کئی ہزار سال کی تہذیبی تاریخ یہ بتاتی ہے کہ اس میں گوناگوں کثرت کے اندر وحدت کا جو باریک رشتہ موجود ہے وہ ارباب قوت کے جبر وتشدد سے نہیں بلکہ عارفوں کے وجدان سے، فلسفیوں کی فکر سے، زاہدوں کی ریاضت سے اور فنکاروں کے تخیل سے پیدا ہوا ہے۔''

چنانچہ قلمکاروں کے تخلیقی ذہن نے اس واقعہ کو بڑی ہی شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ جیسے جیسے محسوسات کے دائرے پھیلتے چلے گئے قلمکاروں کے تخلیقی کینوس میں وسعت وکشادگی پیدا ہوتی چلی گئی۔ اس مختصر سے مضمون میں ناموں کو گنوانا اور ادبی تاریخ نویسی ممکن نہیں ہے۔ بلکہ موضوع سخن کے پیش نظر کہنا یہ ہے قرۃ العین حیدر اردو زبان وادب کی واحد قلمکار ہیں جنہوں نے برصغیر کے اس عظیم تاریخی اور سیاسی Holocaust کو تہذیبی وحدت کے Holocaust کی شکل میں دیکھا اور محسوس کیا۔ جہاں صرف انسانی جانیں ہی تلف نہیں ہوئیں بلکہ مکمل تہذیبی اکائی ہی ٹوٹ کر بکھر گئی۔ آپ جانتے ہیں کہ تہذیبی بحران کے پیدا ہو جانے سے قلب ونظر کی دنیا ہی تاریک ہو جاتی ہے۔ یہ ہے وہ تہذیبی تصور جو قرۃ العین حیدر کے پیش نظر تھا۔ ان کا مطالعہ بے حد وسیع تھا، تجربے (Experience) میں غیر معمولی وسعت وکشادگی تھی، مشاہدے میں بے حد تنوع اور گہرائی۔

چنانچہ ''آگ کا دریا'' میں ان کا تہذیبی، تاریخی اور سیاسی شعور حد درجہ بالیدہ اور نکھرا ہوا نظر

آتا ہے۔ یہ ناول ہندوستان کی ڈھائی ہزار سالہ تاریخی، تہذیبی اور سیاسی دستاویز کی صورت میں فکر و فن کی سطح پر ایک ایسی داستان ہے جس میں دراوڈین عہد کی تہذیبی اور سماجی وحدت سے لے کر تقسیم کی ہولناکیوں کی ایک ایسی تصویر دیکھنے کو ملتی ہے جس سے مصنفہ کی غیر معمولی سیاسی اور تہذیبی آگہی کا ادراک ہوتا ہے۔

میرے نزدیک زیر گفتگو ناول کے تخلیقی محرکات کا بنیادی مرکز و محور قیام بنگلہ دیش ہے۔ آزادی کے لگ بھگ چوبیس برس بعد پاکستان کا ٹوٹ کر بکھر جانا اور لسانی، علاقائی اور تہذیبی عصبیت کی بنیاد پر بنگلہ دیش کا وجود میں آنا، نیز حال اور مستقبل کی سماجی، سیاسی اور تہذیبی ابتری دانشوروں اور فنکاروں کے لئے ایک لمحہ فکریہ بن گئی۔ چنانچہ اس خلفشار و ابتری اور درپیش سنگین مسائل کو اجاگر کرنے کے لئے ناول نگار کو ماضی کا سفر کرنا پڑا۔ لہٰذا بنیادی طور پر ناول کا تخلیقی آمیزہ مشرقی بنگال کی سیاسی سرگرمیوں اور انگریزوں کی استحصالانہ پالیسی سے ہی تیار ہوا ہے۔ مصنفہ نے درپیش مسائل کے مضمرات واثرات کی فنکارانہ عکس ریزی علم و دانش کی سطح پر کرتے ہوئے ماضی کی ان غلطیوں اور لغزشوں کی نشاندہی بھی کی ہے۔ جن کے نتائج آج دیکھنے کو مل رہے ہیں۔ مطلب یہ کہ فنکاروں نے صرف ماضی کی عظمتوں کی زمزمہ خوانی ہی نہیں کی ہے بلکہ اس کی غلطیوں اور لغزشوں کی نوحہ خوانی بھی کی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں بھی قدروں کی مختلف مثبت اور منفی جہتیں دیکھنے کو ملتی ہیں جو ہمارے فکر و شعور کو جھنجھوڑتی رہتی ہیں۔

قرۃ العین کا اختصاص یہ ہے کہ وہ تاریخ، تہذیب اور سیاست کو اپنی فنکارانہ ہنر مندی اور سلیقہ مندی سے اس طرح Sublime کر دیتی ہیں کہ دوران قرأت یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ تحریریں تاریخی، سیاسی اور تہذیبی وقائع نویسی کا نمونہ نہیں ہیں بلکہ ادب و فن کا ایک نادر الوجود تخلیقی نمونہ ہے۔ حالانکہ اس تخلیقی عمل میں بعض مقامات پر ان سے لغزشیں بھی سرزد ہوئی ہیں جن کی نشاندہی آگے کی سطور میں کی جائے گی! عرض یہ کرنا ہے کہ مجموعی طور پر ''آگ کا دریا'' کی طرح اس ناول میں بھی مصنفہ کے قلم کی سحر انگیزیاں لفظوں کی تخلیقی فنکاری کے وسیلے سے معاصر سیاسی، تہذیبی اور تاریخی واقعات وحادثات کے اثرات قاری کے ذہن پر مرتب کرتی چلی جاتی ہیں۔ یہ نتیجہ ہے ایک ایسے پختہ تخلیقی شعور کا جو اقدار کی فنکارانہ رنگ آمیزی فکر و تعقل کی سطح پر کر کے ایک بامقصد تصنیفی روش کی روایت کو مزید فروغ دینے کا کام کیا۔

روزی بنرجی، دیپالی سرکار، ریحان الدین احمد، محمود الحق، جیوتر موئے دتا، یہ سب بنگال کی انقلابی تحریک کے سرگرم ارکان تھے۔ اور خفیہ طور پر تحریک کی کمان سنبھالے ہوئے تھے۔ لیکن ان میں ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار کا کردار کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ ریحان بنگال کی انقلابی تحریک کا روح رواں تھا اور Radical سوچ والا شخص تھا۔ جس کا فکری دھارا انگریز مخالف تحریک کے ساتھ بہہ رہا تھا۔ تحریک میں حد درجہ شدت پسندی اور انتہا پسندی کی کیفیت پیدا ہو جانے کے سبب ہی انگریزوں نے ان تحریک کاروں کو دہشت پسند کہا، جبکہ ہندوستانیوں نے انقلابی اور کسی حد تک وطن دوست۔

ویسے بھی وہ عالمی جنگ کا زمانہ تھا اور بایاں محاذ کے کمیونسٹ Activist برطانیہ مخالف سرگرمیوں میں بے حد فعال و متحرک نظر آ رہے تھے۔ چنانچہ ریحان الدین احمد جو ایک Committed کمیونسٹ Activist تھا، اپنی بے پناہ تنظیمی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے ایک دانشور کی حیثیت سے ابھر کر تحریک کو فعال اور سرگرم بنائے رکھنے میں ہمہ تن مصروف تھا۔ یہاں یہ بھی ذہن نشیں رہے کہ دوسری عالمی جنگ کے زمانے میں کمیونسٹوں کی برطانیہ مخالف سرگرمیاں برصغیر کے اس خطے میں اپنے عروج پر تھیں۔ حالانکہ جب حالات نارمل ہو گئے اور برصغیر ہند و پاک کا بٹوارہ عمل میں آ گیا تو ایک لمبے عرصے تک سیاسی اُتھل پتھل میں کچھ کمی تو ہوئی، لیکن اندر ہی اندر مختلف قسم کی لسانی، علاقائی اور تہذیبی عصبیت خطرناک صورت اختیار کرتی چلی گئی۔ چنانچہ مشرقی پاکستان میں بنگالیوں اور بہاریوں کے درمیان زبردست خونریزی اور خانہ جنگی کے نتیجے میں ایک آزاد مملکت، بنگلہ دیش وجود میں آ گئی۔ اس طویل عرصے میں ریحان الدین جیسے شدت پسند کمیونسٹ Activist کے نظریاتی رگ و ریشے بھی ڈھیلے پڑ چکے تھے۔ چنانچہ سقوط ڈھاکہ کے بعد اس کی دانشورانہ فکر و نظر میں معاملہ فہمی اور موقع پرستی کے عناصر جگہ پا چکے تھے۔ کچھ اسی قسم کی صورت حال سے دیپالی سرکار بھی دوچار ہوئی۔ ان امور پر آگے کی سطور میں مزید روشنی ڈالی جائے گی۔

فی الحال ناول کے پلاٹ کے اس حصے کی جانب آپ کی توجہ مرکوز کرانا چاہتا ہوں جہاں ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار کی سیاسی سرگرمیوں میں حد درجہ پختگی اور استحکام کا احساس ہوتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان جس قسم کے فکر و فلسفہ کی دانشورانہ موشگافیاں دیکھنے کو ملتی ہیں اور اس کا فنکارانہ اظہار جس انداز سے ہوا ہے اس سے ان کے بورژوائی ذہنی اور فکری رویے کا زبردست احساس ہوتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ مواد و ہیئت کی سطح پر قرۃ العین کا یہ Selective تخلیقی طریقۂ کار ان کے فن کا

نشانِ امتیاز ہے۔ چنانچہ ان کے ناولوں اور افسانوں کے کردار، ماحول، مقامات عمارتوں کے نام سب کے سب میں زبردست طمطراق، شان وشوکت اور جاہ وجلال کے آثار دکھائی پڑتے ہیں۔ آپ کو یہاں پریم چند کی دھنیا اور ہوری اور نہ ہی بیدی کی ہولی ملے گی۔ نہ تو گاؤں کی پگڈنڈیاں ملیں گی اور نہ ہی نحیف وناتواں مریل پسلی والے کسانوں کے جسم ملیں گے۔ یہاں تو ارجمند منزل، گلفشاں منزل، رائے بہادری لال روڈ، نشاط گنج، ازا بلا تھوبرن کالج، چاند باغ، نشاط محل، فلورنس نکلس ہال، ناصرہ نجم السحر، نواب قمرالزماں چودھری، جہاں آرا بیگم، جیسے نام، عمارتیں اور سڑکیں ملیں گی۔ مصنفہ کی طبقۂ اشراف اور بورژوا سوسائٹی سے ازحد وابستگی کا ہی نتیجہ ہے کہ ان کی تحریروں میں شوکت الفاظ اور جاہ وجلال کی ایک مخصوص تخلیقی فضا پیدا ہوگئی۔

حالانکہ اس ذہنی، فکری اور تخلیقی رجحان کی استثنائی صورت حال بھی دیکھنے کو ملتی ہے:

''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' قرۃ العین حیدر کا ایک ایسا ناولٹ ہے جس میں طبقۂ اشراف کے حوالے سے ان کی تخلیقی شان وشوکت کی جلوہ گری تو دکھائی پڑتی ہی ہے، ساتھ ہی نحیف ونزار مدقوق زدہ زندگی کی فنکارانہ عکس ریزی بھی۔ جمیلن النسا (جمیلن) اور رشکِ قمر (قمرن) کی زندگی کے شب وروز، دردوغم اور لمحاتی نشاطیہ طرب انگیزیوں کی ملی جلی کیفیتوں سے مملو نظر آتی ہے۔ بوسیدہ کمروں، سیلن زدہ چہاردیواریوں اور ناٹ کے پردوں سے نکل کر فرقان منزل، قیصر باغ کے آل انڈیا مشاعرہ اور ورما صاحب جیسے رائٹر اور آرٹ ایڈوائزر کی سرپرستی میں رشکِ قمر اور جمیلن کی خزاں رسیدہ زندگی میں بہار کی آمد ــــ لیکن آخر نتیجہ کیا نکلا:

> ''فاقہ کشی کا وہی زمانہ واپس آگیا جو بچپن اور لڑکپن میں تھا۔ واہ ہماری بھی کیا زندگی رہی۔''

میرا خیال ہے کہ زندگی کے اس Contrtasting Shades کی Compact فنکارانہ عکس ریزی فکشن کے فارم میں ہی ممکن ہے۔

ناول کی ابتدا ردیہالی سرکار کی خفیہ سیاسی سرگرمی سے ہوتی ہے۔ لیکن اس سرگرمی کا محرک، ریحان الدین احمد ہی تھا۔ ریحان الدین احمد ڈھاکہ یونیورسٹی کا طالب علم تھا۔ بعد میں اس نے لندن کے ایک کالج میں تعلیم حاصل کی۔ وہ رپورٹر کی حیثیت سے اسپین بھی گیا تھا۔ گویا وہ ایک جہاں دیدہ شخص تھا۔ جس کی جہاں بینی میں اس کی روشن خیالی اور تبدیلی پسندی (Radicalism) کے فکری رجحانات

کام کر رہے تھے۔ ریحانؔ کی نزدیک ترین رفیق اور دوست کماری اوما رائے اس کے شب و روز کی شریک کار تھی۔ اس کی سرگرمیوں کی ایک ایک پل سے وہ باخبر تھی۔ ریحان الدین کو ایک معتبر ورکر کی فوری طور پر ضرورت تھی۔ جو نہایت ہی یقین و اعتماد کے ساتھ اس کے انڈر گراؤنڈ کام کو انجام دے سکے۔ ایسا اس لئے ضروری تھا کہ:

"بہت جلد اس علاقے میں کمیونسٹوں کی گرفتاری شروع ہونے والی ہے۔
گرفتاریوں کے متعلق اور دوسرے احکام کی خبر لگانے کے لئے ریحان الدین
نے لکھا ہے کہ دیپالی سرکار کی مدد لی جائے"۔

یہ اطلاع اوما دیں، دیپالی کو دیتی ہیں۔ جبکہ دیپاؔلی کی نہ تو ریحان الدین سے بالمشافہ ملاقات تھی اور نہ ہی غائبانہ تعارف۔ لیکن ریحان کی نظرِ انتخاب نے خفیہ طور پر دیپاؔلی کو اپنی تحریک جاری رکھنے کے لئے منتخب کرلیا۔ دیپاؔلی، دنیش چندر سرکار کی بھتیجی اور ڈاکٹر ہوئے چندر سرکار کی بیٹی تھی۔ بالخصوص دنیش چندر سرکاؔر ایک مشہور مورخ اور جس نے "بنگال کی اقتصادی تاریخ" کے موضوع پر ایک زبردست کتاب لکھی تھی۔ دہشت پسندی کے ایک مشہور کیس میں پکڑ لئے گئے تھے۔ مقدمہ چلا اور بالآخر پھانسی کی سزا ہوگئی۔ یہ تھا وہ مشہور تاریخی اور سیاسی واقعہ جس سے ریحان الدین پورے طور پر باخبر تھا۔

بیان کردہ واقعات میں ربط و تسلسل کی فنکارانہ ہنرمندی اور سلیقہ مندی اپنی انتہائی منزل پر نظر آتی ہے۔ یہ ان کے فن کا اختصاص و کمال ہے کہ طولائی بیان کے باوجود واقعات کو بیان کرنے میں بے ربطی اور Irrelevency کا احساس نہیں ہوتا ہے۔ لہذا اب تاریخ، تہذیب اور سیاست اپنے حقیقی اور فطری خد و خال کے پیراہن کو اتار کر Sublimity کے راستے فن کی صورت اختیار کر اس کی رگوں میں دوڑنے لگتی ہیں۔ حالانکہ بعض مقامات پر قرأت کی گراں باری، اظہار فن کی لڑکھڑاہٹ اور ڈگمگاہٹ کا احساس دلاتی ہے۔ لیکن یہ تخلیق کی ایک استثنائی صورت حال ہے۔ جس سے ہر بڑا فنکار تخلیق کے لحوں میں جو جھتا رہتا ہے' خیر یہ تو یہ ایک جملۂ معترضہ تھا۔ کہنا یہ ہے کہ ریحان الدین اور دیپاؔلی سرکار کے غائبانہ سرد کار کو بھی اسی پس منظر میں دیکھا جانا چاہئے اور قرۃ العین کا یہی وہ پختہ فنکارانہ شعور ہے جو اپنی تمام تر معقولیت پسندی کی صورت میں ریحان الدین اور دیپالی سرکار کے درمیان فکر و نظر کی سطح پر ذہنی ہم آہنگی قائم کرتا نظر آتا ہے۔

ہاں تو ریحان الدین ایک فقیر کے بھیس میں دیپالی سرکار کے گھر آنا جانا شروع کرتا ہے اور دیپالی کی شخصیت کی اندرونی توانائی کو پرکھنے کی کوشش کرتا ہے جو اس کے کام آنے والی تھی۔ اس نے دیپالی کو اپنا نام نورالرحمن بتایا اور پھر غائب ہو گیا۔ اوما دیبی نے دیپالی کو بتایا کہ:

''وہ مسلمان بزرگ جنہوں نے تم سے خلوص بڑھایا ریحان الدین احمد تھے''

دیپالی ہکا بکا رہ گئی۔ کیونکہ اس نے اپنا نام نورالرحمن تو بتایا ہی تھا ساتھ ہی یہ بھی بتایا کہ وہ ایک بنگالی ویکلی کا ایڈیٹر ہے اور کاکا (دنیش چندر سرکار) کے متعلق ایک نمبر نکال رہا ہے۔ اس سلسلے میں مطلوبہ چیزیں درکار تھیں۔

''کاکا کے نجی حالات، ان کے پرانے مسودے، جیل سے لکھے ہوئے خط، پرانی تصویریں، یہی سب''

ان تفصیلات کو بیان کرتی ہوئی دیپالی اوما دیبی کو بتاتی ہے:

''مگر وہ رسالہ تو شائع نہ ہوا اور نورالرحمن میاں بھی غائب ہو گئے۔ اس کے بعد میں پرانا پلٹن اسٹڈی سرکل میں جانے لگی۔ وہاں نورالرحمن میاں کبھی نظر نہیں آئے۔ مگر دوسرے ساتھیوں سے ملاقات ہوئی۔ میں بابا سے کہہ کر جاتی تھی کہ روزی کے گھر جا رہی ہوں۔ اور میں اور روزی سیدھے پہنچتے تھے پارٹی آفس۔ جب سے میں ہمدرد کی حیثیت سے تحریک میں ہوں اور تھوڑا بہت کام جو مجھ سے بن پڑتا ہے کرتی رہتی ہوں۔''

جیسا کہ گذشتہ سطور میں عرض کیا گیا ہے کہ ناول کا پہلا باب دیپالی سرکار کی خفیہ سرگرمیوں سے شروع ہوتا ہے۔ ''چندر کنج'' اس سرگرمی کی پہلی آماجگاہ۔ یہ دراصل ڈاکٹر بنوئے چندر سرکار کی ایک پرانی وضع کی کوٹھی تھی۔ ذیل کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس روز دسمبر ۲۹ کی ایک تاریک شام، جب سارا گھر سنسان پڑا تھا۔ چندر کنج کے پچھلے برآمدے والے گودام میں چوری ہو گئی۔ سیندھ لگانے والی اس گھر کی انیس سالہ بیٹی دیپالی تھی۔''

دیپالی سرکار نے اپنے ہی گھر میں یہ چوری کیوں کی اس کا جواز دیپالی کی زبانی قرۃ العین بیان کرتی ہیں۔

''پچھلے مہینے سریندر دا نے تشویشناک خبر دی کہ اس غیر قانونی رسالے اور اس کے پریس پر چھاپہ مار کر پولس نے سارے اسٹاک پر قبضہ کر لیا ہے۔ ریحان دا اور ان کے ساتھی راتوں رات اپنے خفیہ مستقر سے فرار ہونا چاہتے ہیں اور اس کے لیے انہیں فوری دو ہزار روپے کی ضرورت ہے۔ روپیہ فراہم کیا گیا اس میں پانچ سو کی کمی پڑ رہی تھی۔ تو میں نے اپنی ماں کی چھوڑی ہوئی بالوچر بوٹے دار ساریاں بکوادیں۔''

اس اقتباس کے حوالے سے دو باتیں کہنا چاہتا ہوں:

(۱)- اوّل تو یہ کہ برطانیہ مخالف سرگرمیوں میں اس قدر تیزی اور شدت پسندی کی صورت پیدا ہو چکی تھی کہ دیپالی سرکار جس کا ریحان الدین احمد سے ابھی غائبانہ طور پر ہی تعارف تھا، مگر ذہنی سطح پر تحریک سے اس طرح انسلاک ہو گیا کہ ضرورت پڑنے پر اسے اپنی ماں کی رکھی ہوئی بالوچر ساری تحریک کاروں کو سونپ دینی پڑی۔ یہاں فکر کا ایک پہلو یہ ہے کہ اگر تحریک کو تیز و تند بنانا ہے تو تحریک کاروں کا تیز و تند ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ بنگال کی انقلابی تحریک کے حوالے سے اگر دیپالی سرکار کو ایک فعال اور توانا کردار کی صورت میں نہ پیش کیا جاتا تو یہ فن کی کمزوری ہوتی۔

(۲)- دوسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ چونکہ ناول کا تخلیقی ماحول اور پس منظر مشرقی بنگال کے کلچر سے ماخوذ ہے۔ لہٰذا ناول کی کرافٹنگ اور پلاٹ سازی میں اس فنی نکتے کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ چنانچہ اس زمانے میں بنگال اور بالخصوص ڈھاکے کی بالوچر ساریاں بڑی ہی قیمتی اور نایاب تصور کی جاتی تھیں۔ جن کو گرہستن سنبھال کر اور سینت کر رکھتی تھیں۔ تحریک کاروں کو پیسوں کی ضرورت تھی اور دیپالی کے نزدیک اس سے قیمتی اور نادر کوئی چیز اس کے پاس نہ تھی۔ میرے نزدیک ناول نگار کے پیش نظر Bengal Heritage کی فنکارانہ مصوری ہی اصل مقصد تھا۔ مطلب یہ کہ خارجی عوامل و عناصر فکر و نظر کی سطح پر جذبہ و احساس کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جو فنکار کے اندرون کو روشن کرتے ہیں۔

اب یہ کہ پیسوں کے انتظام کی دوسری صورت نکالی گئی اور ساریاں فروخت ہونے سے بچالی گئیں۔ اس بنیاد پر جناب وارث علوی کا یہ کہنا کہ یہ مس حیدر کے فن کا کمزور پہلو ہے، میرا خیال ہے کہ

درست نہیں ہے کیونکہ زیرِ گفتگو ناول کا تخلیقی پس منظر بنگال کی سماجی، تمدنی اور تہذیبی زندگی ہے!

اس گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں اور عرض یہ کرنا ہے کہ دنیا کی سیاسی اور تہذیبی تاریخ ایسی بے شمار مثالوں سے بھری پڑی ہے، جن میں ملکی اور قومی تحریک کو چلانے کے لئے تحریک کاروں کے بے پناہ رضا کارانہ جذبوں کا پتہ چلتا ہے۔ بالخصوص ایک ایسی تحریک جس کے ارکان فکری سطح پر دانشورانہ سوچ کے حامل ہوں۔ چنانچہ جیسے جیسے جنگ زور پکڑتی جارہی تھی، برطانیہ کمزور ہوتا جارہا تھا۔ یہاں تک کہ:

> ''ہندوستان میں پولس کی سرگرمیوں میں تیزی آگئی۔ بنگال میں ریحان الدین احمد اور ان کے ساتھیوں کی تلاش تندہی سے جاری رہی۔''

کمیونسٹوں نے برطانیہ کے خلاف زبردست محاذ آرائی قائم کر رکھی تھی۔ بالخصوص ہندوستان کے ذہین ترین نوجوان کمیونسٹوں نے تو اپنی برق آسا صلاحیتوں کا استعمال کرتے ہوئے انگریزوں کو ناکوں دم کر رکھا تھا۔ یہ ہے وہ تاریخی اور سیاسی پس منظر جس کے بطن سے بنگال کی باغیانہ تحریک کا جنم ہوا۔ جو اس ناول کے پلاٹ کا ایک اہم حصّہ ہے۔

قرۃ العین کا کمال یہ ہے کہ پلاٹ کے اس حصّے کو کہانی کی صورت میں پیش کرتے وقت انہوں نے برصغیر کی تاریخی، سیاسی، تہذیبی اور سماجی وحدت کی فنکارانہ عکس ریزی نہایت ہی چابکدستی کے ساتھ کی ہے۔ جس سے ان کی غیر معمولی تخلیقی اور فنی بصیرتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

ہاں تو دیپالی سرکار، ریحان الدین کی جاری کردہ ہدایات کے مطابق تحریک کی خفیہ سرگرمیوں کو جاری رکھنے میں بڑی ہی تندہی کے ساتھ جٹی ہوئی تھی۔ گوکہ ریحان الدین سے اس کی شناسائی اب تک نہیں ہوئی تھی۔ لیکن اس کے انقلابانہ اور باغیانہ افکار وخیالات سے ذہنی سطح پر دیپالی سرکار کی کامل ہم آہنگی ہی تحریک کو فعال اور متحرک بنائے رکھنے کے لیے کافی تھی۔

غالباً قرۃ العین یہ کہنا چاہتی ہیں کہ فرد کی اپنی کوئی اہمیت نہیں ہوتی ہے۔ بلکہ اس کے وجود کا وہ پہلو قابلِ قدر اور پرکشش ہوتا ہے جہاں فکر وخیال کی اعلیٰ ترین قدریں موجزن رہتی ہیں اور جو لوگوں کے ذہنی اور فکری مزاج کے رُخ کو آن کی آن میں موڑ دیتی ہیں۔ مطلب یہ کہ آدمی بڑا نہیں ہوتا ہے۔ اس کے خیالات بڑے ہوتے ہیں۔ اس کی سوچ بڑی ہوتی ہے جو فی زمانہ لوگوں کے اذہان کو متاثر کرتی رہتی ہے۔ لہٰذا ریحان الدین احمد جو ایک انقلابانہ ذہن کا باغی دانشور تھا اور اس کی سوچ میں جو بلا کی قوت وتوانائی تھی وہ لہو بن کر تحریک کاروں کی رگوں میں دوڑ رہی تھی۔ حالانکہ ناول کے ''دیشنو بیراگی''

والے باب میں مصنفہ، ریحان الدین اور دیپالی سرکار کی ملاقات ڈرامائی انداز میں کراتی نظر آتی ہیں۔ تا کہ دیپالی پر ریحان الدین کی پُر اسرار شخصیت کا انکشاف ہو سکے۔ ایسا کر کے قرۃ العین نے ناول کے بیانیہ کو ایک چونکا دینے والی کیفیت سے روشناس کرایا ہے۔ روشناسی کے اس فنکارانہ عمل میں ان کی دانشورانہ فکر و نظر کے تیور حیرت انگریز طور پر متحرک نظر آتے ہیں۔ ہاں تو ریحان الدین سے دیپالی سرکار کی ملاقات شانتی نکیتن میں ہوتی ہے۔ یہاں وہ بول پور کے محل وقوع اور رسم و رواج کی گرافٹنگ کو ضروری سمجھتی ہیں۔ لیکن چونکہ ان کی یہ اطلاعاتی تکنیک براہ راست اور من وعن ہونے کی وجہ سے فن کی صورت اختیار نہ کر سکی۔ لہذا Art of Sublime writing کی تخلیقی صورت گری یہاں مفقود نظر آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس کا فنکارانہ اظہار ممکن بھی نہیں تھا۔ کیونکہ کبھی کبھی حقیقتوں کی ماڈی توجیہہ پسندی ہی فکر وفن کی بہترین صورت ہوتی ہے۔

> ''ایسٹرن ریلوے کی صاحب گنج لوپ لائن پر کلکتے سے سو میل کے فاصلے پر سنتھال پرگنہ کے نزدیک بول پور ایک جگہ کا نام ہے۔ بول پور آج سے سو برس پہلے اپنے ڈاکوؤں کے لئے مشہور تھا۔ کیونکہ اس علاقے کی کنکریلی، زمین میں کھیتی باڑی نہیں ہو سکتی تھی۔ اور یہاں کے باشندے ڈاکے ڈال کر اپنا پیٹ پالتے تھے۔ وہ چھری جس سے یہ ڈاکو مسافروں کا گلا کاٹتے تھے بول کہلاتی تھی اور اسی وجہ سے اس ویرانہ کا نام بول پور پڑ گیا تھا۔''

یہ اقتباس ناول نگار کے وسیع المطالعہ ہونے کا ثبوت تو فراہم کرتا ہی ہے ساتھ ہی اس سے ناول کے بیانیہ کی تکنیک کو اطلاعاتی اور معلوماتی بنانے کی ہنرمندی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ گرچہ اس میں تخلیقیت کا فقدان ہوتا ہے۔ لیکن پھر بھی ناول کے بیانیہ کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ یہ ایک Infromative Text کا کام کرتا ہے۔ ایسا اس لیے ضروری ہے کہ معقولیت پسندانہ طرز تحریر کا فروغ ہو اور ادعائیت کے بھونڈے پن سے فن نگارش کو بچایا جا سکے۔

ہاں تو یہ وہی بول پور ہے جو آج ہندوستان کی مشہور دانش گاہ شانتی نکیتن کی وجہ سے جانا جاتا ہے اور یہیں دیپالی سرکار کی ریحان الدین احمد سے ایک بیراگی کے بھیس میں ملاقات ہوتی ہے۔

> ''ستمبر ۱۹۴۰ء کی ایک شام شانتی نکیتن کی ایک نئی طالب علم تھرڈ ایئر کی دیپالی سرکار، برگد کے نیچے بیٹھی مرمریں پھاٹک پر منقش ان سحر انگیز الفاظ پر نظر ڈال کر

سوچ رہی تھی۔"

وہ الفاظ تھے مہارشی دیوندر ناتھ ٹیگور کے جو انہوں نے برگد کے اس درخت کے نیچے ایک مرمریں معبد بنوا کر اس کے پھاٹک پر لکھوایا تھا۔

"آمار پرنیر آرام

مو نیر آنند

آتمار شانتی"

کہ اچانک ایک آواز سنائی پڑی۔ "الکھ نرنجن" یہ ویشنو بیراگیوں کے نعرے تھے جن میں ریحان الدین احمد بھی شامل تھا۔

چھ صفحات پر پھیلے ناول کے اس باب میں ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار کی ملاقات کی ایسی دلچسپ تصویر پیش کی گئی ہے جس سے قرۃ العین کی معاملہ فہمی اور زمانہ شناسی کے اس ذہنی رویے کا سراغ لگتا ہے جس میں ان کی فکری بصیرت علم و دانش کی سطح پر نظر آتی ہے۔ آرٹ ہمیشہ اس بات کا متقاضی رہتا ہے کہ فنکار کی دانشورانہ سوچ، قاری اور ناظر کی فکری اور ذہنی سطح کو قدروں کے حوالے سے بلند کرتی رہے۔

اب یہ دیکھئے کہ "گنگا اور برہمپتر" والے باب میں ریحان الدین اور دیپالی سرکار کی ملاقات فکر کے ایک دوسرے منظر نامے کو پیش کرتی ہے۔

یہاں جنس و نفس کی ذہنی کشمکش کے درمیان فرد کا فکری اور نظریاتی پہلو سر اٹھاتا نظر آتا ہے۔ چنانچہ اس باب میں ریحان الدین احمد کی ذہنی ترنگ رومانیت پسندی کے جذبوں سے بھری نظر آتی ہے۔ وہ دیپالی سرکار کو چھیڑتا نظر آتا ہے اور دیپالی کی دبی دبی کسک میں بھی کبھی کبھی ٹیس پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن چونکہ دونوں کا ذہن سیاسی طور پر بڑا ہی پختہ تھا۔ اس لیے ذہن کی آوارہ خیالیاں محض چہل بازیوں کے دائرے میں ہی رہ جاتیں۔ اور دونوں اپنے اپنے مشن کی طرف لوٹ آتے۔ دیپالی نے دریافت کیا "آپ یہاں کس کام سے آئے ہیں۔"

"ہمیں پروونشیل مسلم لیگ کے لیڈروں سے بات چیت کرنے کے لیے بھیجا گیا ہے"

گویا ایک طویل روپوشی کے بعد ریحان الدین ڈھاکہ ایک سیاسی مشن کو ساتھ لے کر آیا تھا۔

اور اس کی شریک کار دیپالی سرکار تھی۔ وہ مشن کیا تھا اس کی تفصیلی وضاحت قرۃ العین اس طرح کرتی ہیں:

(۱)- ''مسلم لیگ عوامی تحریک بن چکی ہے۔ اس کی نئی طاقت کو نظر انداز کرنا حماقت ہوگی۔''

(۲)- ''بنگال مسلم لیگ اکثریت کا صوبہ ہے۔ یہاں کی مسلم جنتا پروگریسیو لیڈر شپ کی منتظر ہے۔

(۳)- ''نواب لوگ تو پروگریسیو لیڈر شپ نہیں ہیں۔ .... پروگریسیو لیڈر شپ ہماری ہوگی۔ ہمیں لیگ کے قریب آنا ہوگا۔ یہ پیشن گوئی میں آج اگست ۱۹۴۲ء کی اس رات کر رہا ہوں۔''

دیپالی سرکار، ریحان الدین سے کہتی ہے:

''۸ تاریخ کو کانگریس بھی سی پی آئی سے علیحدہ ہوگئی۔ حالانکہ پنڈت نہرو ہی تھے جنھوں نے سب سے پہلے فاشزم کے خطرے کو پہچانا تھا۔''

ریحان الدین اور دیپالی سرکار کے سیاسی اور تاریخی wisdom کے حامل ایسے بے شمار مکالمے قرۃ العین کے بالیدہ سیاسی اور تاریخی شعور کے آئینہ دار ہیں۔ اور ان سے تاریخ اور سیاست کو فن کی صورت میں پیش کرنے کی تخلیقی ہنرمندی کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔

حالانکہ اس سے قبل سندر بن کے جنگل میں بھی ریحان الدین اور دیپالی سرکار تحریک کی خفیہ سرگرمی جاری رکھنے کی غرض سے عرصہ تک ایک دوسرے کے ساتھ رہے اور اس دوران بعض مواقع ایسے بھی آئے جب ان دونوں کے سرد جذبات میں ایسے ابال پیدا ہوئے کہ سندر بن کی زینب بی بی نے برسوں سے سینت کر رکھی ہوئی ایک سوتی ساری بھی نکال کر ریحان کو دے دی۔ لیکن ریحان نے تو دیپالی سرکار کو سندر بن اس لیے بلایا تھا کہ وہ سیاست، تہذیب اور فلسفہ کا مزید درس دے کر اس کے فکری افق میں پھیلی شفق کی لالی کو اور بھی تابناک کر سکے۔

۱)- ''ریحان نے سندر بن میں ایک روز اس سے کہا تھا۔ تاریخ آپ سے آپ ہمیں سمجھا دیتی ہے۔ اس لیے کہ ہم خود تاریخ ہیں۔ ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگیاں تاریخ کی مجموعیت کی سب سے بڑی تفسیر ہیں۔''

۲)- ''سندر بن میں ریحان نے اسے ایک شام وہابی تحریک کے متعلق بتایا تھا۔ جس کی زیر قیادت مسلمان مولوی انیسویں صدی میں بنگالی مسلمان کسانوں سے کہتے پھرتے تھے کہ وہ اپنے ہندو رسم و رواج ترک کر دیں۔''

''آخر شب کے ہمسفر'' پر جناب وارث علوی کی طویل اور تفصیلی گفتگو کا ایک بڑا حصہ ناول کی کردار نگاری پر مشتمل ہے۔ موصوف قرۃ العین حیدر کے فن کردار نگاری سے اپنی بے اطمینانی کا اظہار کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

۱)۔''مس حیدر کے تمام کردار مصنوعی ہیں۔ ان کی شخصیت کا رنگ کچا ہے۔ تہذیب کا غازہ جھوٹا ہے''

۲)۔''قرۃ العین حیدر کی کردار نگاری کمزور ہی نہیں، بے حد سطحی اور ناقص ہے۔''

میں جناب وارث علوی کی ان پیش کردہ رایوں سے اتفاق نہیں کرتا۔ کیونکہ قرۃ العین نے کرداروں کو ان کے فطری خدوخال اور واقعات وحالات نیز ماحول کے بدلتے تقاضوں کے پیش نظر فکر و فن کی سطح پر برتنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ بدلتے تقاضے کرداروں کے فکری تفاعل پر اثر انداز ہوں گے ہی۔ پہلے جناب وارث علوی کے یہ دو اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

۱)۔''ریحان الدین احمد ایسا ہی کردار ہے۔ لیکن مس حیدر اس کردار کو ایک رومانی ہیرو کے طور پر پیش کرتی ہیں۔ یہ مس حیدر کی ضرورت تھی۔''

۲)۔''ریحان الدین احمد سے اس کا (دیپالی سرکار) رومانس ناول میں بڑے ٹھاٹھ سے پروان چڑھتا ہے۔ لیکن پھر بالکل ٹھپ ہو جاتا ہے۔ ریحان الدین احمد اسے چھوڑ دیتے ہیں' کیوں؟''

ناول کے ''گنگا اور برہمپتر'' والے باب اور پھر سندر بن کے جنگل میں ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار کا ایک دوسرے سے قریب آنا ان دونوں کی ذہنی چہل بازیوں کا نتیجہ نہیں، بلکہ ان کے فکری کمٹمنٹ کا آئینہ دار ہے۔

ریحان الدین احمد کو نہ تو رومانی ہیرو کے طور پر پیش کیا گیا ہے اور نہ ہی دیپالی سرکار کے ساتھ اس کی رومان پروری کردار نگاری کا تخلیقی مرکز ومحور ہے۔ اگر آپ ناول کے متذکرہ دونوں حصوں کا بہ نظر غائر مطالعہ کریں تو میرے اس موقف کی ضرور تائید کریں گے۔ کیونکہ اگر ایسا ہوتا تو پھر ''گنگا اور برہمپتر'' والے باب میں ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار کی تحریک کے حوالے سے شدت پسندی (Intensification) نیز سندر بن کے جنگل میں ان دونوں کے سرد جذبات میں پیدا ہوتے اُبال کے باوجود ان کے سیاسی نظریات اور فکری کمٹمنٹ ہی حاوی ہوتے نظر نہ آتے۔ اس لیے یہ نتیجہ نکالنا

کہ ریحان الدین احمد کو ناول میں ایک رومانی ہیرو کے طور پر پیش کیا گیا ہے، لہٰذا دیپالی سرکار کے ساتھ اس کے پروان چڑھتے رومانس کا سرد ہو جانا ایک خلاف امر واقعہ ہے، صحیح نہیں ہے۔

چنانچہ سندر بن میں رونما ہونے والے وہ واقعات جن میں مندر کے پجاری کا ریحان اور دیپالی کو ایک نئے بیاہتا جوڑے کی صورت میں آشیر واد دینا اور زینب بی بی کی یہ امید کہ ریحان اسے کلمہ پڑھوا کر اس سے شادی کرلے گا اور اس لیے اس نے دیپالی سرکار کو کلثوم کا نام دے رکھی تھی اور اپنی بہو کے لیے رکھی ہوئی سوتی کی لال ساری ریحان کو اس لیے دیا کہ وہ اسے ہی شادی کا جوڑا تصور کر، شادی رچالے، یہ سب محض ضمنی اور فروعی باتیں تھیں جو وقتی جذباتیت کے دھارے میں بہہ کر ایک موہوم سی کیف وسرور کی شبیہہ بنانے کی کوشش کر رہی تھیں۔ جبکہ واقعہ یہ تھا کہ ریحان اور دیپالی کیمونسٹوں کی زیر قیادت چل رہی تحریک کے روح رواں تھے اور بنگال بالخصوص مشرقی بنگال کی کیمونسٹ سیاسی سرگرمیوں کی باگ ڈور ان دونوں کے ہاتھ میں تھی۔

لیکن قیام بنگلہ دیش کے بعد ریحان الدین اور دیپالی سرکار دونوں اپنی اپنی جڑوں کی طرف واپس آ گئے۔ ایک زہرہ سے شادی کر کے ارجمند منزل کا وارث بنا اور دوسری پورٹ آف اسپین میں للت سین سے شادی کر کے دیپالی سین بن گئی اور زندگی سے سمجھوتہ کر لینے ہی میں عافیت محسوس کی۔ اس ضمن میں ذیل کے یہ دو اقتباسات نہایت ہی فکر انگیز ہیں۔

۱)۔''ریحان اپنی روٹس میں واپس آ گیا اومادی۔ ایک وقت آتا ہے جب انسان محسوس کرتا ہے کہ ایک مستقل موہوم تہذیبی تصادم اور بے آرامی سے بہتر ہے کہ انسان اپنی جڑوں میں واپس چلا جائے۔''

۲)۔''کیا وہ تم سے یا مجھ سے شادی کر لیتا تو کلچر Clash ہوتا''؟ ''شروع میں نہیں مگر آخر میں۔۔۔ بڑھاپے کی طرف بڑھتے ہوئے انسان کو اپنے تہذیبی گہوارے کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ اپنی ماں کی تہذیب کا متلاشی ہوتا ہے''۔

ریحان الدین بنگلہ دیش میں بزنس کا نیا ٹائی کون (Tycoon) بن چکا تھا۔ زندگی نے اسے تھکا دیا تھا۔ ساری اصول پرستی دھری کی دھری رہ گئی۔ بڑھاپے کے ناتواں جسم اور مضمحل ہوتے قویٰ نے عزائم و حوصلوں کو پست کر دیا اور پھر ایک طویل جدوجہد کے بعد آسائش و آرام کی خواہشیں جنم لینے لگیں۔ برصغیر کی سیاست کا یہی مقدر ہے کہ زندگی بھر اصول کی باتیں کرنے کے بعد نظریات اور

Commitment کا گلا گھونٹ دیا جاتا ہے۔ملک وقوم کی خدمت سے زیادہ اپنی خدمت گزاری کی جانب توجہ دی جاتی ہے۔اپنے تہذیبی گہوارے اور جڑوں کی جانب واپسی مجبوری محض ہے جو فراریت (Escapeism) جیسی نفسیاتی کمزوریوں کا اشاریہ ہے جو فکر و نظر کے عدم استحکام کا سبب بھی بنتی ہے۔ قرۃ العین کا یہ سیاسی اور تہذیبی شعور ایک زبردست طنز کی صورت میں اس ناول میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔

اب قیام بنگلہ دیش کے تناظر میں ذیل کے یہ معنی خیز اور فکر انگیز اقتباسات ملاحظہ کریں:

۱)۔''انڈیا، پاکستان کی جنگوں میں ایک طرف کے جوان درگا کی تصویریں ساتھ لے جاتے ہیں۔ست سری اکال کے نعرے بھی لگاتے ہیں۔دوسری طرف نعرۂ تکبیر اور نعرۂ حیدری اور یہاں تو سنہ اکہتر میں دونوں طرف اسلام ہی اسلام تھا''۔

۲)۔''مدر انڈیا کا تصور بھی باقی ہندوستان کے قوم پرستوں کو دہشت پسند بنگالیوں نے دیا تھا۔اور دیبی ماں کے قدیم دراوڑی تصور کے پرستار تھے۔اور اُن اولین دہشت پسندوں میں جن کو انگریزوں نے ٹررسٹ کہا اور ہندوستانیوں نے انقلابی ــــ کافی اینٹی مسلم بھی تھے۔اور بنکم چندر کا آنند متھ ان کا آدرش تھا اور ''بھدرا لوگ'' کی سیاست اور ''مسلم اشراف'' کی سیاست کے Cross Current نے پاکستان بنایا۔اور پاکستان کی سیاست نے بنگلہ دیش ـــ۔اور انفرادی طور پر مختلف لیڈروں کی شخصیتوں اور کرداروں اور مزاجوں اور اعمال و افعال کے Cross Current کے اثر سے افراد کی اور قوموں کی زندگیاں بنتی اور بگڑتی ہیں۔''

۳)۔''اگر جناح صاحب نے پاکستان نہ بنایا ہوتا تو آج بنگلہ دیش بھی نہ ہوتا۔''

انسانی وجود میں سوچ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔انسانی عظمتوں کے راز اسی میں پوشیدہ ہیں۔یہ سوچ ہی ہے جو قوموں کے ذہنی مزاج کے رُخ کو ہر زمانے میں بدلتی رہی ہے۔بالخصوص سماج کے طبقۂ اشراف (Elite of the Society) اس کے وسیلے سے ملک وقوم کی تقدیر کو بدلنے میں کلیدی رول ادا کرتے رہے ہیں۔اس کے مثبت نتائج بھی برآمد ہوئے اور منفی بھی۔برصغیر ہندو پاک کی

ہلاکت خیزیوں اور تباہیوں کے پس منظر میں اگر طبقۂ اشراف کی سوچ کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس طبقہ کے نظریات وافکار منفی صلاحیتوں (Negative Capabilities) کو بروئے کار لانے میں ضائع ہوگئے۔ اس سے ملک وقوم کو بڑا ہی خسارہ اٹھانا پڑا۔ اس پس منظر میں اگر قرۃ العین کے مندرجہ بالا سیاسی تجزیہ پر سنجیدگی کے ساتھ غور کیا جائے تو آپ پر طبقۂ اشراف کی فکری بالادستی کے راز منکشف ہو جائیں گے۔ چنانچہ مصنفہ کا یہ ریمارک کہ بھدرالوگ کی سیاست اور مسلم اشراف کی سیاست کے Cross Currents نے پاکستان بنایا اور پاکستان کی سیاست نے بنگلہ دیش۔ اور پھر یہ ریمارک کہ اگر جناح صاحب نے پاکستان نہ بنایا ہوتا تو آج بنگلہ دیش بھی نہ ہوتا۔ میرا خیال ہے کہ ان کی یہ دانشورانہ جسارت آمیز سوچ اس ناول کے فن کو سمجھنے کے لیے ایک لمحہ فکریہ فراہم کرتی ہے۔ لہٰذا مصنفہ کا یہ فکری سطح نظر حد درجہ فکر انگیز ہے کہ غیر معمولی شخصیتوں کے اعمال و افعال کے Cross Currents سے افراد کی اور قوموں کی زندگیاں بنتی اور بگڑتی ہیں!

عرض یہ کرنا ہے کہ اس ناول میں طبقۂ اشراف کے جن جن افکار وخیالات کی فنکارانہ عکس ریزی کی گئی ہے ان کے منفی اور مثبت دونوں ہی قسم کے اثرات ملک وقوم کے فکری دھارے پر جس انداز سے مرتب ہوئے ان کا ایک واضح نقشہ دکھائی دیتا ہے۔ مثبت اس معنی میں کہ جس مقصد کے تحت ان نظریات وافکار کو عملی صورت دینے کی کوشش کی گئی وہ ان کے لئے بامعنی ثابت ہوئے۔ خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ کہنا یہ ہے کہ فنکار کی یہی وہ دانشورانہ فکرونظر ہے جو ہماری سوچ کو برانگیخت کرتی ہے اور ہم یہ سوچنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ صدیوں کی تہذیبی وحدت کی تاریخ کبھی کبھی انسانی افترا پردازی کی شکار ہو جاتی ہے اور کبھی اس میں چند نئے روشن باب بھی کھل جاتے ہیں جن سے افکار وخیالات کی تازہ ہوائیں ملک وقوم کے تہذیبی ورثے کو سرسبز وشاداب کرتی رہتی ہیں۔ یہاں یہ بھی ذہن نشیں رہے کہ افراد کے ایک متمول گروہ کا نام Elite نہیں ہے۔ بلکہ افراد کی دانشورانہ سوچ پر مشتمل اس گروہ کو Elite کہتے ہیں جو لوگوں کے ذہنی سانچے اور ان کی فکری روش کی تربیت مثبت انداز نظر سے کرے۔ لیکن انگریزوں کی شاطرانہ سیاسی چال اور توسیع پسندانہ حکمت عملی ان کی سوچ کا ایک ایسا منفی رُخ تھا جس کے شکار برصغیر کے طبقۂ اشراف سے تعلق رکھنے والے سیاست داں اس طرح ہوئے کہ صدیوں کی تہذیبی وحدت کا شیرازہ ہی بکھر کر رہ گیا۔ قرۃ العین کی اس فنکارانہ ہنرمندی کی داد دینی پڑتی ہے کہ انہوں نے اپنے غیر معمولی تاریخی اور تہذیبی شعور کو فن کی سطح پر برت کر ماضی کی عظمتوں کی زمزمہ خوانی

تو کی ہی ہے ساتھ ہی حال اور مستقبل میں رونما ہونے والی ہلاکت خیزیوں اور تہذیبی وسیاسی انتشار وخلفشار کا اندیشہ ظاہر کرکے اپنی فنی دیدہ وری کا ثبوت بھی پیش کیا!

مذکورہ اقتباس میں قرۃ العین کے جسارت آمیز تخلیقی رویے کے ایک اور اہم پہلو پر غور فرمایئے جب وہ لکھتی ہیں کہ بنکم چندر کا ''آنند مٹھ'' ان کا آدرش تھا۔ یہ واقعہ ہے کہ شدّت پسند ہندو بنگالیوں کے لیے آنند مٹھ آج بھی ایک آدرش کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ذرا یہ سوچیے کہ مصلحت اندیشانہ تصنیفی رویے سے گریز کرتے ہوئے کتنی باریک بینی اور دانشمندی کے ساتھ ایک تلخ تاریخی حقیقت کی جانب بین السطور میں نہایت ہی خاموشی سے اشارہ کرگئیں۔ اسی کو فن کی ایمائیت اور رمزیت کہتے ہیں۔ یعنی یہ وہی آنند مٹھ ہے جہاں سے بنگال کے کسانوں کو اکسایا گیا اور باغیانہ سرگرمیوں کی ترغیب دی گئی۔ اتنا ہی نہیں یہاں کے سنیاسیوں نے مسلم امرا، روٴسا، نوابین اور سلاطین کے خلاف ہندو بنگالیوں کو اکسایا اور نفرت کے بیج بوئے۔ چنانچہ نفرت کے اس بیج نے ایک ایسے تناور درخت کی شکل اختیار کرلی کہ آج یہ ملک کی فرقہ وارانہ ہم آہنگی کی فضا پر سایہ فگن ہے۔ اس ضمن میں ایک اور اقتباس پیش خدمت ہے۔

''مانتا ہوں بھائی — یہاں کا کلچر ایک ہے۔ یہاں کی لوک سنگیت، لوک ساہتیہ ہر چیز میں مسلمانوں کا کتنا بڑا حصّہ ہے۔ مگر ہندوؤں نے کبھی اس کا اعتراف کیا۔؟ بنگالی کلچر سے ان کی مراد محض ہندو بنگالی کلچر ہوتی ہے۔ پچھلی صدی میں تو زور وشور سے یہ بحث چھیڑی گئی تھی کہ بنگلہ مسلمانوں کی زبان ہی نہیں۔ بنگلہ ادب اور تہذیب صرف ہندوؤں کا ورثہ ہے۔ کیا ہم اتحاد نہیں چاہتے تھے؟ خدا کی قسم ہم اتحاد چاہتے تھے اور پچھلے آٹھ سو سال کی تخلیق شدہ بنگالی لوک گیت اور ادب اس کا مکمل ثبوت ہے۔ مگر اب مسلمانوں سے اتنی نفرت۔ ان کے لیے حقارت کا ایسا رویہ۔ تم نے آنند مٹھ پڑھا ہے۔''

(باب ''ارجمند منزل'' صفحہ۔۱۲۰)

یہ ہے ہندو احیا پرستی اور بنکم چندر کے ناول ''آنند مٹھ'' کے دوررس خطرناک نتائج --- یہ قرۃ العین کی غیر معمولی تخلیقی سوچ کا نتیجہ ہے کہ ماضی میں رونما ہونے والے تاریخی، سماجی اور سیاسی واقعات کو مستقبل کے خطرے کی صورت میں محسوس کیا۔ حالانکہ مندرجہ بالا دونوں اقتباسات سے ان

کے سیکولر نظریہ کو بھی تقویت پہنچتی ہے۔ کیونکہ ان کے ذہن میں تو اتحاد و یگانگت کے ایک ایسے کلچر کی تصویر رچی بسی ہوئی تھی جس پر ہم سبھوں کو فخر ہے۔ چنانچہ اقتدار کی سطح پر حقائق کو توڑ مروڑ کر پیش کرنا ملک وقوم کی تقدیر کے ساتھ کھلواڑ کرنے کے مترادف ہے۔

ذیل کا یہ فکر انگیز اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''تم بنگالی کلچر کے اتحاد کی بات کرتی ہو۔ بالکل صحیح ہے۔ سوڈیڑھ سو سال قبل تک یہ کلچر واقعی ایک تھی۔ راجہ رام موہن رائے عربی اور فارسی کے عالم تھے۔ نوابین مرشد آباد کے دور تک ہندو شرفا فارسی پڑھتے تھے۔ تمہارے گرودیو، جن کا خاندانی نام انگریزوں نے ٹھاکر کے بجائے ٹیگور کردیا۔ ٹھاکر کا یہ خطاب ــــ اس خاندان کو بنگال کے مسلمان نوابوں ہی نے دیا تھا۔ تم یہ بات جانتی ہو''

یہ ماضی پرستی نہیں ہے اور نہ ہی کسی طبقۂ خاص کے تئیں فنکار کے ذہنی تحفظات کا اعلانیہ ہے۔ بلکہ اس میں وسیع تر انسان دوستی، رواداری اور فرقہ وارانہ ہم آہنگی کی آفاقی قدریں پوشیدہ ہیں۔ یہ اقتباس اس بات کا اشاریہ ہے کہ ہم ماضی کی وسیع تر انسان دوستی اور رواداری کے حوالے سے حال اور مستقبل کو مزید سنوار اور سجا سکتے ہیں۔ لہذا یہ ناول ہماری برباد ہوتی ہوئی شاندار اور تابناک تہذیبی وحدت کا المیہ نامہ بھی ہے۔

پیش کردہ یہ چند مثالیں تاریخ، تہذیب اور سیاست کے حوالے سے ناول کے بنیادی تخلیقی رجحانات کو سمجھنے کے لیے نشانِ راہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔

اب ناول کے اُس حصے کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جہاں فقر و استغنا اور صبر و رضا کے فکر و فلسفہ کی فنکارانہ عکس ریزی کی گئی ہے۔ قصہ یوں ہے کہ ریحان نے اوما کو بتایا کہ اس کے ابا ایک غریب کسان کے گھر کے سیدزادے تھے۔ صبر و توکل کے پیکر۔ جبکہ امی نواب فخر الزماں مرحوم کی بیٹی اور نواب نورالزماں چودھری، رئیس اعظم فرید پور کی بھتیجی۔ دونوں کے معیار رہائش میں زبردست تفاوت اور سوچ کے دھارے بھی الگ لیکن شادی کے بعد امی نے زندگی سے سمجھوتہ کرلیا۔ لیکن اس میں فکر و تصور کے دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ پہلا یہ کہ کیا ابا کے ذہن میں احساس کمتری کا کیڑا کلبلا رہا تھا۔ جس کے نتیجے میں نصیحتیں دی گئیں یا پھر واقعی بیان کردہ فکر و فلسفہ سنجیدگی و متانت اور خلوص نیتی کا حامل ہے۔ قبل اس کے کہ اس پر گفتگو کی جائے۔ اقتباس پیش خدمت ہے۔

''میں نے تم کو حلیمہ بی بی شادی کے دوسرے دن سمجھا دیا تھا کہ بھول جاؤ کہ تم نواب فخر الزماں کی بیٹی اور نواب نور الزماں چودھری رئیس اعظم فرید پور کی بھتیجی ہو۔۔۔ اور ہمیشہ یاد رکھو۔۔۔ انہوں نے شہادت کی انگلی اٹھا کر کہا۔۔۔ کہ تم ایک غریب سیّد کی بیوی اور آلِ رسول کی بہو ہو۔۔۔ اور یاد رکھو حلیمہ بی بی کہ شہنشاہِ کائنات کی بیٹی مولا علی کے گھر میں چکی پیستی تھیں۔ اور ایران کی بادشاہ زادی شہید کربلا کے گھر میں فاقہ کرتی تھی۔ تم تو ان سب کی خاک پا بھی نہیں ہو۔ توبہ استغفار کرو۔ اور اللہ سے ڈرتی رہو۔ وہ بخشش والا اور مہربان ہے۔''

(باب ۲۶: ''ریحان الدین احمد''، صفحہ ۲۲۰)

ہاں تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ درس ابا کے احساس کمتری کا اشاریہ ہے یا پھر واقعی اخلاقیات کے روشن اصولوں کا مظہر! اس میں انکساری، بوریا نشینی اور صبر و رضا کی جو باتیں اسلامی روایات کے حوالے سے کہی گئی ہیں وہ واقعتاً ابا کی فکر کا حصہ تھیں یا پھر فلسفۂ جبر کے زیرِ اثر حلیمہ بی بی پر تھوپی جا رہی تھیں۔ مطلب یہ کہ انسان بعض مواقع پر مجبور ہو جاتا ہے اور کوئی پوشیدہ قوت ہوتی ہے جو اس کے رجحانات و میلانات کو مہمیز کرتی رہتی ہے۔ دیکھئے معاملہ جبر و قدر کا ہو یا اس کی اپنی فکری اپج کا۔ دونوں ہی صورتوں میں اگر قدروں کی سطح پر ایک مثبت فکر کی ترسیل ہو رہی ہے تو اس کے نتائج بھی خوش آئند ہی ہوں گے۔ مزید یہ کہ اگر فکر میں انکساری اور عاجزی کی جھلک ملتی ہے تو اس کو احساسِ کمتری پر محمول کرنا ایک گمراہ کن ذہنی رویہ ہوگا۔ البتہ یہ بات ضرور ہے کہ سوچ Genuine ہو اور اس میں خلوص و ایثار کا جذبہ کام کر رہا ہو۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ طبیعت کی انکساری صرف بوریا نشینوں اور قلندروں کا ہی شعار ہے۔ بلکہ متمول اور آسودہ حال اصحاب کی پیشانیاں بھی اس سے جگمگاتی رہتی ہیں۔ چنانچہ یہ سارا معاملہ سوچ کا ہے۔ جیسی سوچ ہوگی ویسے ہی اس کے اثرات مرتب ہوں گے۔ میرا خیال ہے کہ مذکورہ اقتباس خاندانی شرافت اور وقار و اعتبار کا آئینہ دار ہے۔ اسے Lofty Ideas پر محمول کرنا تفہیم و تعبیر کی مضحک صورت حال ہوگی۔ مزید یہ کہ یہ ادب کا کمال ہے کہ اس میں یہ سارے نکات فنِ لطیف کی صورت میں بیان کر دیئے جاتے ہیں۔ اس لیے دیگر علوم و فنون کے مقابلے میں ادب کو فکر و فلسفہ کی ترسیل و ترجمانی کا سب سے بہترین اور موثر وسیلہ تصور کیا جاتا ہے۔

اس ناول میں زبان کی جمالیات کے تخلیقی منظر نامہ کی صرف ایک مثال ملاحظہ فرمایئے!

''زندگی کی ہر نئی صبح آفاقی رات کے اتھاہ سمندر کے کنارے ایک نیا اجنبی ساحل ہے۔ جس پر ہم اپنے خوشگوار یا اذیت زدہ خوابوں کی کشتی سے مسرور یا مغموم، بشاش یا خوفزدہ اترتے ہیں۔ نیند کی نوکا رات کے دریا پر ساری زندگی بہتی رہتی ہے۔ ہم اپنی عمر عزیز کے کئی برس بغیر پتوار کے اس نوکا پر گزار دیتے ہیں۔ عمر رواں کی ہر نئی صبح جب ہم جاگتے ہیں۔ ہمارے خوابوں کی نوکا ایک دم غائب ہو جاتی ہے اور دوسری رات تک کے لیے ہماری منتظر، جا کر پھر اپنے ساحل سے لگ جاتی ہے۔ نیند کی پر سکون یا طوفانی پدما پر خوابیدہ انسانوں کے سپنوں کی ان گنت نوکائیں رواں ہیں۔ ایک دوسرے کے پاس گزر جاتی ہیں۔ ایک دوسرے سے ٹکرا کر ڈوب جاتی ہیں۔ یا کبھی کبھی دو نوکائیں گھاٹ کی سمت بڑھتی ہیں۔ جہاں مقدر کی زینب بی بی اپنے کالے سوکھے مضبوط ہاتھوں میں سرخ ساری کا بنڈل سنبھالے دلہن کی منتظر ہے''۔

(باب ۱۹، ''بھیر بی کا خواب'' صفحہ ۱۴۳)

ایسے معنی خیز اور فکر انگیز خوبصورت جملے اس ناول میں جہاں تہاں بکھرے پڑے ہیں۔ جہاں زندگی اپنی تمام تر تہہ داریوں اور معنویت کے ساتھ جلوہ فگن نظر آتی ہے۔ یہ قرۃ العین کے قلم کی جادو بیانی ہے کہ زندگی کے فکر و فلسفہ کو فن کے کینوس پر ایک سیال اور رواں دواں تجربے کی صورت میں پیش کر کے ناول کے ڈکشن کی جدلیاتی ہیئت میں اپنی صناعانہ لسانی صلاحیتوں کو بروئے کار لا کر تخلیق کے ایک نئے آفاق سے قاری کو روشناس کراتی ہیں۔

چنانچہ مقدر کی زینب بی بی اپنے کالے سوکھے مضبوط ہاتھوں میں سرخ ساری کا بنڈل سنبھالے زندگی کی ہچکولے کھاتی نوکا میں ساحل سے ہمکنار ہونے کی تمنا لیے ڈوبتی، ابھرتی ہوئی، سمندر کی موجوں کے سرد و گرم تھپیڑوں کو سہتی ہوئی اپنی آرزوؤں کے صنم کدے کو سجانے کے لیے بے چین نظر آتی ہے۔

ناول کے پیش لفظ میں دی گئی اطلاع کے مطابق سرورق کی تصویر خود مصنفہ نے بنائی ہے۔ اور اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

''کسان کا جھونپڑا، مسجد، کالی باڑی، آبی راستے اور نوکائیں، عہد ایسٹ انڈیا کمپنی کا جارجین کولونیل مکان اور دخانی جہاز مشرقی بنگال کا مخصوص نظارہ ہے۔ کولونیل مینشن، انگریز حاکم یا پلانٹر یا بڑے بنگالی زمیندار کی جائے رہائش، مشرقی بنگال کے عظیم دریاؤں پر چلنے والا اور مشرقی بنگال کے ''سنہرے ریشے'' پٹ سن کو کلکتہ اور اسکاٹ لینڈ لے جانے والا جہاز بنگال کے تین سو سالہ سیاسی، ذہنی اور تہذیبی برٹش کشمکش کی علامت بھی ہے۔''

گویا یہ اقتباس ناول کے پلاٹ اور پس منظر کے پورے خد و خال کو واضح کرتا ہے۔ یہ ناول مشرقی بنگال کی پوری سیاسی، تہذیبی اور ذہنی سرگرمیوں کو برطانوی سامراج کے حوالے سے سمجھنے کی ایک مکمل دستاویز ہے۔ مزید یہ کہ تقسیم ہند اور سقوط ڈھاکہ کے بعد ہماری سماجی اور تہذیبی زندگی پر لگے خون کے دھبے ابھی بھی جہاں تہاں دکھائی دیتے ہیں۔ قرۃ العین کے تخلیقی شعور کی لہریں وقت اور زمانہ کو اس طرح چھوتی ہیں کہ ماضی و حال کی طنابیں سمٹ کر ان کے خیمۂ ادب کا جزو بن جاتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں ان کے شعور کی برق آسا لہروں کے سائے ان کی تخلیقات کو اُس منزل سے آشنا کراتے ہیں۔ جہاں ماضی کے تلخ و شیریں تجربوں کی تعبیر حال اور مستقبل کے تہذیبی اور سماجی منظر نامے کے تناظر میں ہوتی نظر آتی ہے۔ زمان و مکان کی حدود کو فنکارانہ شعور کے ساتھ سمیٹنے کا جو سلیقہ قدرت نے عطا فرمایا ہے اس کو انہوں نے اپنے فن پاروں میں سمو کر اپنی ایک الگ پہچان بنائی ہے!

اور پھر آخر شب کی بیکراں تاریکی میں بوئنگ جٹ فضائے بسیط میں تیر کی طرح نکلتا چلا گیا۔ دیپالی سین جلد از جلد اپنے گھر پورٹ آف اسپین واپس پہنچنا چاہتی تھی۔ چنانچہ جہاز کی سیٹ پر بیٹھے بیٹھے اپنے حسین خوابوں کے آنگن کے جھلملاتے نقوش اس کے تصور و تخیل کو رنگین بنانے میں مصروف عمل تھے۔

''اسپینش کولونیل منیشن۔ وسیع باغ۔ نالہ۔ رین ٹری کا جھرمٹ۔ کلپسو میوزک۔ مسٹریس سرسوتی۔ مسٹریس خیر النسا۔ قابل اعتبار غیر دلچسپ شوہر للت سین۔ اس کی آرام دہ خوبصورت متمول دنیا۔ خوشگوار موسم۔ موسیقی۔ لذیذ کھانے۔ سیر و سیاحت۔''

ایک طویل عرصے تک فکری اور نظریاتی جنگ لڑنے کے بعد متمول زندگی کا یہ تخلیقی منظر نامہ اس

تلخ حقیقت کو پیش کرتا ہے جہاں اصول کی راسخیت پر مصلحت اندیشی اور معاملہ فہمی کو ترجیح دی جاتی ہے۔ یہ آرٹ کا کمال ہے جو نہایت ہی خاموشی کے ساتھ فرد اور زندگی کے پھوڑوں پر نشتر زنی کا کام کرتا ہے!

ناول کا اختتامی جملہ زندگی اور کائنات کے ''سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات'' کے بلیغ فکر وفلسفہ کی معنی خیزیوں پر ختم ہوتا ہے۔

''لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا ہے اور غروب ہوتا ہے۔ اور طلوع ہوتا ہے۔ اور غروب ہوتا ہے اور طلوع۔''

مندرجہ بالا سطور میں ناول کی کثیر الجہاتی منظراتی تحریر کی چند جھلکیاں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے اور بعض پہلوؤں سے بحث کی گئی اور بعض پہلو زیر بحث نہ آسکے۔ جو چھوٹ گئے ان کو میری عجز بیانی پر محمول کیجئے!

(ماہنامہ ''زبان و ادب'' پٹنہ، نومبر۔ دسمبر ۲۰۰۹ء)

3

فائر ایریا

اوّل اوّل یہ ناول ۱۹۹۴ء میں گدّی محلہ، جھریا (بہار) سے شائع ہوا۔ اس کی دوسری اشاعت ۱۹۹۹ء میں فضلی سنز، کراچی (پاکستان) سے ہوئی۔ اردو ناول نگاری کی روایت میں اپنے موضوع اور مواد کی تازہ کاری کے لحاظ سے اس کی ایک جداگانہ حیثیت ہے۔ جداگانہ اس معنی میں کہ الیاس احمد گدّی کی تخلیقی فکر اس ناول میں روشِ عام سے ہٹ کر اظہار و بیان کی سطح پر موضوع کے نئے پن کو ایک منفرد انداز میں پیش کرتی ہے۔ چنانچہ ندرت آفرینی کے اس تخلیقی آمیزہ نے فن کا ایک ایسا ہیولیٰ تیار کیا جس میں فنکار کے جرات مندانہ اور جسارت آمیز ذہنی رجحان کا سراغ لگتا ہے۔ کیونکہ یہ گدّی کی جرات مندی اور فکری جسارت کا ہی نتیجہ ہے کہ ایک نہایت ہی خشک اور اُکتا دینے والے موضوع کا انتخاب کر کے فکر و فن کو اثر انگیزی اور دلچسپی کے ایک نئے آفاق تک پہنچا دیا۔ ان امور پر آگے کی سطور میں بالتفصیل گفتگو کی جائے گی۔ فی الحال ناول کے ابتدائیہ کے اس اختتامی جملے سے مضمون کا باضابطہ آغاز کیا چاہتا ہوں جو اس کے پلاٹ اور تخلیقی پس منظر کو بہت حد تک واضح کرتا ہے۔

> ''مینجمنٹ جانتا ہے کہ یہ کبھی ایک نہیں ہو پائیں گے۔ جیسے وہ جانتا ہے کہ اندر کی آگ کبھی ایک ساتھ کول فیلڈ میں نہیں پھٹ سکتی۔ اور اس کو چھوٹی چھوٹی آگوں پر اسٹوئنگ کر کے قابو پانے کا فن خوب آتا ہے''

اور پھر ناول نگار نے اسٹوئنگ کی وضاحت اس طرح کی ہے۔

> ''اس بڑے سوراخ میں جس سے بھاپ خارج ہو رہی ہوتی ہے۔ پانی اور ریت بھری جاتی ہے۔ اس عمل کو اسٹوئنگ کہتے ہیں''

۲۶۷ صفحات پر پھیلی ''فائر ایریا'' کی کہانی کولیری کے محنت کشوں کی سسکتی، بلکتی زندگی پر مبنی ہے۔ مزید یہ کہ کہانی کی ماجرا سازی کے لیے الیاس احمد گدّی نے دھنباد اور جھریا کے کول فیلڈ کے علاقوں کا ہی انتخاب کیا کیونکہ یہ علاقے ان کا مسکن تھا۔ ان کی زندگی کے شب و روز انہی علاقوں میں

گذرے۔ لہٰذا ودان علاقوں کی بولی، رسم ورواج، سماجی اور تہذیبی سرگرمی اور ان سب سے بڑھ کر کولیری میں ہونے والے گورکھ دھندوں کا قریب سے مطالعہ ومشاہدہ کیا۔ فنکار کا یہ تخلیقی تجربہ بالکل ایک ذاتی تجربہ تھا جو فکروفن کی صورت میں ظاہر ہوکر اس کی عمومیت پسندانہ ذہنی روش پر بھی دال کرتا ہے۔ اس میں معلومات واطلاعات کی ایک دنیا تو آباد ہے ہی ساتھ ہی ساتھ فن کے وہ تمام لوازم بھی ملحوظ رکھے گئے ہیں جو موضوع سخن کو دلچسپ بنائے رکھنے میں معاون ومددگار ثابت ہوتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس ناول کی تخلیقی فضا، فنِ لطیف کے حسیاتی عناصر سے مملونظر آتی ہے۔ مذکورہ اقتباس سے ناول کا فنی خدوخال کچھ اس طرح واضح ہوتا ہے:

کولیری کی سُرنگوں میں آگ بہ یک وقت نہیں پھٹتی ہے۔ بلکہ یکے بعد دیگرے یہ عمل وقوع پذیر ہوتا رہتا ہے۔ اور مینجمنٹ کسی ایک Point پر بہ آسانی قابو پالیتا ہے۔ اس کے بعد ہی دوسرے Point پر Operation شروع کیا جاتا ہے۔ اس تھیوری کی روشنی میں ناول نگار کا فکری اور فنی مطمح نظر کچھ اس طرح وضع ہوتا ہے:

(۱) انتظامیہ اور یونین کے لیڈران اپنے اپنے مفادات کے پیش نظر مزدوروں کو مختلف ٹولیوں میں بانٹ کر رکھتے ہیں۔

(۲) مختلف ٹولیوں میں بٹے رہنے کی وجہ سے اتحاد کی کمی اور انتشار کا فروغ ہوتا ہے۔

(۳) اس انتشار کی وجہ سے ہی بے اطمینانیوں اور بے چینیوں کے بڑے بڑے سوراخوں سے احتجاج کی نکلنے والی آگ کو انتظامیہ اسی طرح سرد کر دیتا ہے جس طرح کولیری کی سُرنگوں میں لگنے والی آگ کو اسٹوینگ کے عمل سے قابو میں کیا جاتا ہے۔

(۴) مزدوروں کے انتشار کی بنیادی وجہ ان کی جہالت اور خوداعتمادی کی کمی ہے۔

(۵) مینجمنٹ کے بجر گے اس صورت حال کا خوب خوب فائدہ اٹھاتے ہیں چنانچہ یہ پوری ذہنیت اس استحصالانہ نظام کی دین ہے جس کی کوکھ سے غلامی، ظلم وستم اور جبرواستبداد کی کہانی جنم لیتی ہے۔

انہی فکری اور فنی مرکز ومحور کے گرد ناول کے پلاٹ کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ خارجی واقعات وحالات فنکار کی تخلیقی فکر کو برانگیختہ کرتے ہیں اور اس طرح فن اپنی اقداری صورت میں وجود میں آتا ہے۔ یہاں یہ بھی ذہن نشیں کرتے چلئے کہ افسانہ بنیادی طور پر Single Episodic writing ہے۔ جبکہ

ناول نگاری ایک کثیر الجہاتی منظراتی تحریر (Multidimensional Episodic writing) کا فن ہے۔ یعنی افسانے میں کسی ایک واقعہ کو پیش نظر رکھ کر اس کی ماجرا سازی کی جاتی ہے۔ جبکہ ناول میں واقعات کی کئی سطحیں ہوتی ہیں اور ہر واقعہ اپنے دامن میں ایک ماجرا محفوظ رکھتا ہے۔ چنانچہ زیر بحث ناول ''فائر ایریا'' میں موضوع کی یکسانیت کے باوجود اس کے طرز اظہار میں بے حد تنوع کا احساس ہوتا ہے۔ اس متنوع طرز اظہار کی وجہ واقعات کی وہ کئی پرتیں ہیں جو زبان کے تخلیقی منظرنامے پر یکے بعد دیگرے کھلتی چلی جاتی ہیں۔

ممکن ہے کہ آپ کے ذہن میں یہ سوال اُبھر رہا ہو کہ موضوع کی یکسانیت اور اس کے متنوع ہونے کے کیا معنی ہیں —— بعض موضوعات ایسے ہوتے ہیں جن کے دامن میں افکار و خیالات کے کئی دھارے ہوتے ہیں اور جن کا بیان ناگزیر ہے۔ ایسی صورت میں بیانیہ کی سطح پر تنوع کا پیدا ہونا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ دوسری طرف بعض موضوعات کے دامن میں فکر کے ایک ہی دھارے بہتے رہتے ہیں۔ لہذا لکھنے والا اس میں تنوع پیدا کرنے کی شعوری کوشش کرتا ہے۔ اور اس کے لیے وہ واقعات کے کئی ابعاد خلق کرتا ہے۔ اور ہر ایک کے ساتھ تقاضائے سخن کے پیش نظر فکر کو ہم آہنگ کرتا چلا جاتا ہے۔ اس احتیاط کے ساتھ کہ تکرار کا احساس بھی نہ ہو اور قاری، تحریر کی تازگی فکر سے لطف اندوز ہوتا چلا جائے۔ گرچہ یہ ایک دشوار گزار فن نگارش ہے کیونکہ ذرا سی لڑکھڑاہٹ اور ڈگمگاہٹ سے شیشۂ فن کے چکنا چور ہو جانے کا خدشہ ہر وقت لگا رہتا ہے۔ اول الذکر موضوع کے متنوع ہونے کی توضیح ہے جبکہ ثانی الذکر کا اطلاق موضوع کی یکسانیت پر ہوتا ہے!

سہدیو پرساد رمانی، مجدآرا اور خاتون (ختونیا) میرے خیال میں اس ناول کے اہم کردار ہیں جن کے گرد اس ناول کی کہانی گھومتی رہتی ہے۔ لیکن ان میں سہدیو ایک مرکزی کردار کی حیثیت رکھتا ہے جس کے گرد کہانی کے مختلف واقعات گردش کرتے رہتے ہیں۔ اس کردار کی شخصیت میں اس کی فکری پیچیدگیاں اور نفسیات کی سطح پر ذہنی کشمکش کی کیفیتیں ذہن پر اپنے نقوش مرتسم کرتی چلی جاتی ہیں ۔ مطلب یہ کہ باطن کی ہیجان انگیزیاں خارجی سطح پر اس کے افکار و خیالات اور تصورات کو متاثر کرتی رہتی ہیں۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی شخصیت فکری تضادات و تصادمات سے ہر وقت ٹکراتی رہتی ہے۔ اس مسلسل ٹکراؤ کی وجہ سے اس کا وجود ایک گھائل پرندے کی مانند ہر وقت پھڑپھڑاتا رہتا ہے۔ کبھی تو وہ اپنے اصولوں پر بڑی سختی کے ساتھ کاربند نظر آتا ہے اور کبھی نامساعد حالات کے دھارے کے ساتھ بہتے

رہنے کی وجہ سے اپنی اصول پرستی کا سودا کر لیتا ہے۔ اثبات ونفی کی ان دونوں ہی صورتوں میں فرد اور سماج کی پیدا کردہ تلخیاں اور کربناکیاں اس کے وجود کو مجروح کرتی رہتی ہیں۔ ناول کے پہلے حصے کی ابتدا سہدیو کا گاؤں چھوڑ کر کولیری جانے سے ہوتی ہے۔

''اس نے لحہ بھر توقف کیا۔ زمین سے اپنے پاؤں چھڑائے اور ننکو کے ساتھ قدم ملا کر چلنے لگا'' (صفحہ ۱۵)

گاؤں چھوڑتے وقت ایک نامعلوم سی بے چینی سہدیو کو ستا رہی تھی جاتو رہا تھا وہ ننکو کے ساتھ لیکن اس کا وجود گاؤں کی معصوم فضا سے جدا ہونے کو تیار نہ تھا۔ اور شاید یہی وجہ تھی کہ زمین اس کے قدم کو بڑھنے نہ دے رہی تھی۔ لیکن وہ اپنے مقدر کی لکیر کے ہاتوں مجبور تھا۔ لہذا زمین سے اپنے پاؤں چھڑائے اور ننکو کے ساتھ چل دیا۔ غور فرمایئے کہ ناول نگار نے کیسی زبردست نفسیاتی اور ذہنی کشمکش کے بیچ جبر کے فلسفے کو پیش کرتے ہوئے انسانی مجبوریوں، لاچاریوں اور بے چارگیوں کی ایک المناک تصویر پیش کر کے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ انسان ان کے سامنے سرنگوں ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ مقدر کے اس کھیل کو ممکن ہے کہ آپ قنوطیت پسندی پر محمول کریں لیکن میرا تو خیال ہے کہ اس قنوطیت پسندی کے بطن سے رجاونشاط کی کرنیں بھی پھوٹتی ہیں۔ چنانچہ سہدیو کے کردار میں رجائیت اور قنوطیت کا جو بھرپور عکس ملتا ہے وہ اس کی مہم جویانہ طبیعت پر دال کرتا ہے۔ اور یہی وہ فکری معرکہ آرائی ہے جس سے ناول نگار اس کردار کے توسط سے پورے ناول میں جوجھتا نظر آتا ہے۔ ہاں تو ننکو اس کو کوئلے کی کالی اُداس دنیا لے جا رہا تھا۔ کام دلانے کی غرض سے۔ جہاں ننکو پہلے سے کام کر رہا تھا۔ اس کے بعد کوئلے کی سیاہ گھناونی دنیا کا محاکاتی بیان ہوتا ہے۔ اس بیان کے وسیلے سے ہی ناول نگار نے اپنے فکری موقف کا اظہار کیا ہے۔

''یہاں آدمی منہ کے سواد کے لیے نہیں کھاتا۔ صرف پیٹ بھرنے کے لیے کھاتا ہے۔ بس۔ اس لیے کھاتا ہے کہ کھانا ضروری ہے۔ زندہ رہنے کے لیے کام کرنے کے لیے اور رات کے جھوٹے خوابوں کو سچ بنانے کے لیے'' (صفحہ ۱۷)

کوئلے کی دنیا میں مزدوروں کا یہی مقدر ہے۔ مالکوں کے لیے کالا سونا اور مزدوروں کے لیے کالا پتھر۔ سہدیو اور اس کے دوسرے ساتھی رحمت میاں اور جگیشر دسادھ کو یہاں آنے کے بعد اس تلخ حقیقت کا ادراک آہستہ آہستہ ہوتا جا رہا تھا۔ حالانکہ یہ لوگ گاؤں چھوڑ کر اس کالی نگری میں اپنے اپنے

حسین خوابوں کی دنیا سجا کر آئے تھے۔ پیسے کمائیں گے۔ گاؤں میں کھیتی کے لیے زمین خریدیں گے۔ بچوں کو پڑھائیں گے۔ لیکن یہ سب رات کے جھوٹے خواب ثابت ہوئے۔ یہاں تو چاروں طرف گھٹن ہی گھٹن! اتنا ہی نہیں چہار جانب کولیری کے مالکوں کے شکنجے کسے ہوئے ہیں۔ ان سے آزاد ہونے کی کوئی صورت ہی نہیں۔ چنانچہ صبح ہوتی ہے، شام ہوتی ہے اور پھر رات کے جھوٹے خوابوں کو سچ بنانے کی خاطر دوسری صبح کو گلے سے لگاتا ہے۔ اس عزم و حوصلے کے ساتھ کہ خورشید کا سامان سفر پھر تازہ ہوگا۔ لیکن اس تازہ سفر کی کربناکیوں کو ملاحظہ فرمایئے!

''کھانا کھا کر لوگ گینتے، بیلچے اور بید کی جھوڑیاں لیکر نکل پڑتے ہیں..........
حاضری لگتی ہے اور وہ سب قطار میں لگ کر یا چھوٹی چھوٹی ٹکڑیوں میں بنٹ کر زمین کے اندر اتر جاتے ہیں۔ ایک اندھیری سُرنگ انہیں ہڑپ لیتی ہے۔ ڈھلان فرش پر وہ اترتے جاتے ہیں۔ نیچے نیچے اور نیچے اندھیرا گہرا، اور گہرا ہوتا جاتا ہے۔ کچھ دکھلائی نہیں دیتا، ہاتھ کو ہاتھ سُجھائی نہیں دیتا، گرمی، حبس، ایک اجنبی تیکھی بو، اور جسم کے ہر مسام سے ننھے ننھے قطروں میں پسینہ پھوٹ پڑتا ہے........ اس طرح روزمرّہ کا وہ کام شروع ہوتا ہے جو انہیں پیٹ کا ایندھن بھی دیتا ہے اور رنگین سنہرے خواب بھی'' (صفحہ ۱۷)

کوئلہ کاٹنے والے ملکٹوں کا یہی مقدر رہتا ہے۔ دن بھر کی محنت و مشقت کے بعد ان کی ہتھیلیوں میں چند ٹھیکرے رکھ دیے جاتے ہیں۔ ان چند کھنکھناتے سکّوں سے وہ پیٹ کی آگ بجھاتے ہیں اور اپنی بے انتہا تکان کو دور کرنے کی خاطر مہوا کے بنے شراب کی آغوش میں چلے جاتے ہیں۔ اور پھر لڑکھڑاتے ڈگمگاتے قدم سے اپنی اپنی کھولیوں (جسے کولیری کی زبان میں دھوڑا کہا جاتا ہے) میں جا کر رات کے جھوٹے خوابوں کی دنیا میں گم ہو جاتے ہیں۔

اندازہ لگایئے کہ یہ واقعات وحالات کس طرح اقدار کی سطح پر پیش کیے گئے ہیں کہ فنکار کے تخلیقی تجربے سیال اور رواں دواں صورت اختیار کرتے جاتے ہیں۔ یعنی وہ حقیقی واقعات و معاملات فنکار کی تخلیقی فکر کا حصہ بن کر تصور و تخیل اور جذبہ و احساس کی ایک دنیا تخلیق کرتے ہیں۔ چنانچہ زیر نظر اقتباس میں قدروں کی وہ صورت نظر آتی ہے جن کے دامن سے استحصال کا ذہنی رویہ چپکا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں استحصال کئی سطحوں پر نظر آتا ہے۔ کولیری کے مالکوں کی سطح پر، یونین کے

لیڈروں کی سطح پر، سود خوروں اور انتظامیہ کی سطح پر۔ زمین اگلتی ہے کالا سونا اور مزدوروں کے حصے میں چند ٹھیکرے آتے ہیں۔ اور یہی وہ فکر و فلسفہ ہے جو قدروں کی صورت میں اس طرح ظاہر ہوتا ہے۔

"روز مرہ کا وہ کام شروع ہوتا ہے جو انہیں پیٹ کا ایندھن بھی دیتا ہے اور سنہرے خواب بھی"۔

بظاہر تو ناول نگار نے کولیری کے مزدوروں کے درمیان رائج استحصالانہ نظام کی فنکارانہ تصویر کشی کی ہے۔ لیکن اس کا اطلاق مجموعی طور پر ہمارے مکمل معاشرتی نظام پر بھی ہوتا ہے۔ افہام و تفہیم کی یہ صورت گڈی کے فن کے کینوس کو مزید وسعت بخشتی ہے۔ کیونکہ فنکار کا فن کسی طبقہ خاص کے لیے نہیں ہوتا ہے بلکہ اس کا دائرہ پورے انسانی سماج کو محیط کرتا ہے۔ یہ تخلیق فن کا ایک آفاقی نظریہ ہے جو گڈی کے پیش نظر تھا اور جس کی بنا پر ہی گڈی کے ہاں ترسیل فن کے عمل میں محدود نظری سے احتراز و گریز کا ذہنی رجحان ملتا ہے۔

ہاں تو گفتگو ہو رہی تھی کولیری کے ہنگامہ خیز زہر آلود ماحول کے بارے میں۔ ذیل کے اس اقتباس پر غور فرمایئے کہ ناول نگار نے کس طرح کولیری کی پر فریب تصویر پیش کی ہے اور اس پہلو پر بھی سوچیے کہ کیا وہ پُر فریب تصویر صرف کولیری کے علاقوں میں ہی دیکھنے کو ملتی ہے یا پھر اس قسم کی بے شمار گھناونی تصویریں سماج کے دیگر شعبوں میں بھی جا بجا بکھری پڑی ہیں:

"سچی بات تو یہ ہے سہدیو کو کہ کولیری بہت بُری جگہ ہے۔ یہاں بھلے اور ایماندار آدمی کا گذارہ نہیں۔ یہ چوروں، بے ایمانوں، سود خوروں اور دلالوں کی دنیا ہے۔ یہ آدم خور شیروں کا گڑھ ہے۔ یہ خون چوسنے والی جونکوں کا علاقہ ہے۔ یہاں ہر قدم سوچ کر رکھنا چاہیے۔ یہاں آدمی آدمی کو کچا کھاتا ہے" (صفحہ ۵۱)

ان جملوں میں اثر انگیزی کی کیفیتوں کو آپ بہ خوبی محسوس کر سکتے ہیں۔ اور یہ کیفیتیں اس لیے پیدا ہوئیں کہ فنکار کا یہ مشاہدہ و تجربہ بالکل ذاتی تھا۔ اس نے ان احوال و کوائف کو بالکل نزدیک سے محسوس کیا۔ چنانچہ کولیری کے علاقوں میں آئے دن ہونے والی فحش کلامیوں سے ناول نگار باخبر تھا اور یہی وجہ ہے کہ گڈی کے غیر معمولی تنفر آمیز احساسات اس ناول میں آشکارا ہوتے ہیں:

"ایسی ایسی ننگی اور فحش گالیاں جن کو سن کر خود گالیوں کو پسینہ آجائے۔ عورتیں آنچل کا کونا کمر میں کھونس کر ایک دوسرے کے جنسی کارناموں کا بکھان کرتی

ہیں۔ کبھی کبھی اپنے مردوں سے الجھ پڑتی ہیں تو مزہ آتا ہے"

چنانچہ ناول نگار کی یہ جسارت ورطۂ حیرت میں ڈوب جانے کا مقام ہے جب اس ناول میں فحش کلامی پر مبنی بے شمار فقرے جا بہ جا نظر آتے ہیں۔ میں اُن رکیک گالیوں پر مبنی فقروں کو دانستہ نقل کرنا نہیں چاہتا لیکن عرض یہ کرنا ہے کہ کیا یہ فحش کلامیاں گدی کے مبتذل، متشدد اور بیمار ذہن کے اشاریہ ہیں یا پھر سماج کی اس گھناونی تصویر کا ایک رُخ ہے جہاں ذہنی انحطاط اور فحشیات فرد کی زندگی کا حصہ بن کر اس کے وجود کو ایک قبیح صورت میں پیش کرتا ہے۔

دراصل فکشن میں کرداروں کے تفاعل کے معاملات کچھ الگ ہوتے ہیں۔ ایک بڑا اور سچا فنکار حقائق کے اظہار میں ہچکچاتا نہیں ہے۔ خواہ وہ حقائق تلخ ہی کیوں نہ ہوں۔ چنانچہ کردار کی شخصیت جیسی ہوگی فقرے بھی اسی انداز کے ہوں گے! پست ذہنیت کے حامل کرداروں کے فقرے بہر صورت اس کی ذہنی پستی کے اشارے ہوں گے۔ البتہ بیشتر فنکار ان کے اظہار میں نظم وضبط اور شائستگی کے دامن کو نہیں چھوڑتے ہیں۔ کیونکہ پردہ پوشی مہذب سوچ کا مظہر ہے۔ حالانکہ قلم کاروں کا ایک گروہ اس شائستگی اور ضابطگی کو ملمع کاری سے تعبیر کرتا ہے۔ ان کے نزدیک دلیل یہ ہے کہ طبقۂ اشراف میں بھی اس قسم کے مبتذل اور بیمار رویے پرورش پاتے رہتے ہیں اور وہ ان رویوں کو خوب بروئے عمل لاتے رہتے ہیں اس فرق کے ساتھ کہ ان کی بے ضابطگیاں اور بے اعتدالیاں در پردہ اپنی ہنگامہ آرائیوں کی بزم سجاتی رہتی ہیں۔ جبکہ ایک معصوم اور ان پڑھ ذہن ان کا اظہار کھلے عام کر دیتا ہے۔ اور اظہار کا یہ طریقہ بالکل فطری ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ الیاس احمد گدی قلم کاروں کے اسی گروہ سے تعلق رکھتے ہوں لیکن میں ان کے اس ذہنی اور فکری رویہ کو ان کی غیر مصلحت اندیشہ نہ تخلیقی روش پر محمول کرتا ہوں! ہوسکتا ہے کہ فنکار کے اس فکری موقف سے آپ اختلاف کریں اور ساتھ ہی میری یہ توجیہ پسندی بھی آپ کے زاویہ نظر کے حسب حال نہ ہو۔ لیکن فکروفن کی جو صورت حال اس ناول میں دیکھنے کو ملتی ہے اس کی تفہیم وتعبیر کا اس سے بہتر اور کوئی معروضی طریقہ نہیں ہوسکتا۔

کولیری کی اس پُر فریب چمک دمک کو دیکھتے ہوئے سہدیو کے قریبی گاؤں رسول پور سے رحمت میاں بھی قسمت آزمائی کے لیے آگئے۔ اپنی معصومانہ سوچ اور کولیری کے جھلِ کپٹ سے انجان رحمت میاں کے عزائم وحوصلے دیکھنے کے قابل تھے۔ ملازمت تو ملی وہی ملکٹے کی لیکن اس کی آنکھوں میں بھی وہی حسین خواب سجے تھے جن سے کولیری کے دوسرے بے شمار محنت کشوں کی آنکھیں چمک رہی

تھیں۔ چنانچہ رحمت میاں کو کولیری میں آئے دو سال ہو گئے اور ان دو برسوں کی مدت میں اس کا ذہن و دماغ محسوسات کی ایک انجانی خوشبو سے رچ بس چکا تھا۔ ابھی بھی وہ امیدوں کی دنیا میں جی رہا تھا۔ اور ایک نامعلوم سی خود اعتمادی کے جذبے سے سرشار تابناک مستقبل کی امید لگائے بیٹھا تھا۔

''کالک میں ڈوبے دو سال، ان دو سالوں نے چاہے اور کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو۔ ایک خود اعتمادی ایک بھروسہ ضرور دیا ہے۔ ایک دیا روشن ہوا ہے۔ جس کی روشنی یہاں سے گاؤں تک پھیل گئی ہے۔ اب ختونیا اپنے بیٹے کے لیے کھیت خریدنے کی بات نہیں کرتی۔ اب وہ اس کو پڑھانا چاہتی ہے''۔

لیکن رحمت میاں کو کیا معلوم کہ یہ محض ایک فریب نظر ہے۔ اس کے محسوسات مانند سراب ہیں اور ختونیا (رحمت میاں کی بیوی) کے عزائم اس کی معصومانہ فکر سے عبارت ہیں۔ یہ دونوں اُن تلخ حقیقتوں سے بے خبر فرد اور سماج کی جھوٹی سادہ لوحی کے شکار ہیں۔ زندگی اور سماج کی پامال ہوتی ہوئی قدروں کا ادراک ابھی ان پر نہیں ہوا ہے۔ لہٰذا اس فکری پس منظر میں ناول نگار کا یہ مکالمہ حد درجہ فکر انگیز اور قابلِ توجہ ہے:

''اس کو اس بات کا پتہ نہیں کہ کولیری کی نوکری گڑ بھرا ہنسوا ہے۔ جو نیز ھا اتنا ہے کہ نگلا نہیں جاتا اور میٹھا اتنا ہے کہ چھوڑا نہیں جاتا'' (صفحہ 81)

زبان کی اس تخلیقی صورت گری کی ہنر مندی سے قطع نظر، قدروں کی سطح پر فنکار کے افکار و خیالات قاری کو تلخ حقیقتوں سے آنکھیں ملانے کے حوصلے بخشتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ کولیری کی ملازمت کے عوض میں رحمت میاں کا جو پسینہ بہا، اس کا کیا حشر ہوا؟۔ یہ ایک عبرتناک اور دردناک داستان ہے۔ اور اسی میں جبر و استحصال کی سفاکانہ حقیقتوں کے راز پوشیدہ ہیں۔

رحمت میاں، سہدیو کے ساتھ کولیری کی تاریک بھیانک سُرنگوں میں جب بھی اترتا تو ایک نامعلوم خوف سے اس کا وجود لرز جاتا۔ اس پر ایک عجیب قسم کی توہم پرستی غالب رہتی۔ وہ اکثر سہدیو سے اپنے اوپر گذرنے والی ڈراونی کیفیتوں کا تذکرہ کیا کرتا۔ سہدیو ایک روشن خیال اور دسویں جماعت تک پڑھا ہوا تھا اس پر طرّہ یہ کہ مجمدار جیسا ساتھی اس کو مل گیا تھا۔ مجمدار کمیونسٹ نظریہ کا حامل ورکر تھا جس کی شخصیت میں مارکس اور انجیلز کے افکار و نظریات کے اثرات رچے بسے تھے۔ سہدیو کے ساتھ اکثر مذہب، فرسودہ سماجی و مذہبی رسوم و عقائد اور طبقاتی کشمکش جیسے موضوعات پر گفتگو ہوتی۔ یعنی سہدیو کے

ذہن و دماغ کو جلا بخشنے میں مجمد آر کی فہم و دانش کا بھی دخل تھا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ سہدیو کے اندر خود ہی اچھے اور بُرے کے درمیان تمیز کرنے کی صلاحیت موجود تھی۔ معقولیت پسندی اس کی شخصیت کا جزو تھی۔ چنانچہ رحمت میاں جب کولیری کی سُرنگوں میں اس سے بھوت پریت اور انجانے خوف کا ذکر کیا کرتے تو سہدیو اس کو ان توہمات سے دور رہنے کی تلقین کرتا۔ ناول نگار واقعات و حالات کے اس پس منظر میں کہانی کو آگے بڑھاتے ہوئے رحمت میاں کے انجانے خوف سے پردہ اٹھاتا ہے۔ یعنی کولیری کی سُرنگ میں ایک روز کام کرنے کے دوران رحمت میاں حادثہ کا شکار ہو جاتا ہے اور اسکی موت واقع ہو جاتی ہے۔ مالک کے اہلکاروں نے اس واقعہ پر پردہ ڈال دیا اور یہ بات پھیلا دی کہ رحمت میاں ڈیوٹی کرنے کے بعد کہیں غائب ہو گئے۔ گدّی نے اس پورے واقعہ کو بیان کرتے وقت Flash back کے بیانیہ کی تکنیک کو اپناتے ہوئے بین السطور کو واقعاتی سے زیادہ اقداری صورت میں پیش کر کے ماجرا سازی کے فن کو از حد دلچسپ بنا دیا۔

چنانچہ سہدیو ایک ماہ کی طویل فرصت کے بعد جب گاؤں سے واپس آیا تو اس کو رحمت میاں کے غائب ہو جانے کی خبر ملی۔ لیکن وہ اس خبر سے مطمئن نہیں ہوا کیونکہ اس کا متجسسانہ ذہن کسی بڑے حادثے کی جانب اشارہ کر رہا تھا۔ لیکن کولیری کے مافیا گروہ کے لوگ کتنے سخت ہوتے ہیں اس کا اندازہ اس سے لگایئے کہ جب سہدیو رحمت میاں کے اچانک غائب ہو جانے کی تفتیش میں بھٹا تو اُس پر مصیبتوں اور پریشانیوں کے پہاڑ ٹوٹ پڑے۔ مالک کے غنڈے علاقے کے چپے چپے پر نظر رکھے ہوئے تھے۔ کھوجی کتوں کی طرح ہر جگہ بو سونگھتے چل رہے تھے۔ کس کی مجال کہ کوئی منہ کھول دے۔ ظلم و ستم کے ایسے غیر معمولی ماحول میں سہدیو، رحمت میاں کے بارے میں جگہ جگہ جا کر پتہ لگا رہا تھا۔ چنانچہ جب اس کو اس مہم میں کامیابی ملی اور اس حقیقت کا انکشاف ہوا کہ رحمت میاں غائب نہیں ہوئے بلکہ کولیری کے اندر حادثہ کا شکار ہو کر مر گئے تو جیسے مالک کے جرگوں پر قیامت ٹوٹ پڑی۔ اور وہ بڑے ہی زبردست طریقے سے اس حقیقت کو دبانے میں جٹ گئے۔ سہدیو کو بڑی ہی جان لیوا مزاحمتوں کا سامنا کرنا پڑا۔ دراصل کولیری میں اس قسم کے واقعات آئے دن رونما ہوتے رہتے ہیں اور یہاں کے مافیا گروپ کے لوگ مزدوروں کے استحصال میں اس حد تک اندھے اور بے رحم واقع ہوئے ہیں کہ غریب مزدوروں کی حادثاتی موت کو بھی ماننے کو تیار نہیں۔ معاوضے کی بات تو دور کی رہی۔ کبھی کبھی تو ایسی بھی انسانیت سوز حرکت دیکھنے کو ملتی کہ معاملہ جب رفع دفع ہو جاتا تو معاوضے کی رقم مالک کے پالتو

کتنے آپس میں بانٹ لیتے!

ایسے سخت حوصلہ شکن اور درندگی کے ماحول میں سہدیو کا وجود مسلسل گرم اور تیز ہواؤں کے جھکڑ سے ٹکرا رہا تھا۔ اس کے عزائم و حوصلوں کو قدم قدم پر پست کیے جا رہے تھے۔ بے چارہ غریب کوئلہ کاٹنے والے کی حیثیت ہی کیا۔ یہ تو اس کی غیر معمولی قوت ارادی تھی کہ ظلم و ستم کے خلاف اٹھتے قدم کی آہٹوں سے مالک اور اس کے جرگوں کی حیوانیت پس پردہ لرزنے لگی۔ حالانکہ سہدیو بار بار اپنی مجبوری و بے چارگی کو کوس رہا تھا۔

(۱)۔ ''سہدیو نے آج پہلی بار ایک ٹھوس مضبوط چیز سے ٹکرا کر محسوس کیا کہ وہ کتنا کمزور ہے۔ اس کو تکلیف ہوئی، بہت تکلیف ہوئی۔ غصہ بھی آیا۔ بہت غصہ آیا۔ نفرت کی آگ بھی بھڑکی، بہت زور کی بھڑکی۔ پھر اپنی بے چارگی اور کم مائیگی کا شدید اور بے پایاں احساس بھی ہوا۔ وہ اپنے آپ میں کٹتا رہا، کچھ بولا نہیں، بولنے کو کچھ رہ بھی نہیں گیا تھا''۔ (صفحہ ۱۱۶)

(۲)۔ ''چاروں طرف طاقت کا جال پھیلا ہے۔ مہاجال، مکر جال۔ لوگ اس میں پھنسی بے بس مچھلیوں کی طرح سانس لے رہے ہیں'' (صفحہ ۱۲۲)

سہدیو کی نظر میں رحمت میاں کی بیوی ختونیا کا معصوم چہرہ رقص کرنے لگا۔ اس کی ارمانیں، تمنائیں، ذہن و دماغ کے پردوں پر مسلسل چوٹ کر رہی تھیں۔ اس کی آنکھوں کی تیز چمک روشن مستقبل کا خواب دیکھ رہی تھی۔ وہ سوچ رہا تھا کہ ختونیا کا سامنا کیسے گا۔ ابھی ابھی وہ اپنی فرصت کے دنوں میں رحمت میاں کے گھر رسول پور گیا تھا۔ بڑی سادہ سی زندگی تھی وہاں کی۔ اس کا بیٹا عرفان تو تلا تو تلا کر بول رہا تھا اور ختونیا رحمت میاں کی خیریت پوچھ رہی تھی۔ ختونیا کے سسر نے جاتے وقت اس کو ڈھیر ساری دعائیں دی تھیں۔ لیکن یہاں تو نقشہ ہی بدل چکا تھا!

لیکن تاریکی اور گھٹن کے ان وقتوں میں مجمدار ہی اس کا ایک ساتھی تھا جسکے ساتھ وہ کولیری کی ان غیر انسانی حرکتوں پر کھل کر گفتگو کر سکتا تھا۔

چنانچہ سہدیو، مجمدار سے کہتا ہے:

''لیکن انسانیت بھی تو کوئی چیز ہے''۔

اس کے جواب میں مجمدار اس کو بتاتا ہے:

''ہاں ہے۔ کتابوں میں۔ لیڈروں کے بھاشنوں میں ہے۔

کولیری کی میٹنگوں میں تم نے دیکھا ہوگا کہ دھواں دھار تقریروں میں یہ لفظ بار بار آتا ہے۔ مگر یہاں اس کول فیلڈ میں یہ کہیں نہیں ہے۔" (صفحہ ۱۲۵)

مجمدار کی گفتگو سے سہدیو کو فکری استقامت حاصل ہوتی۔ کیونکہ اس کی طبیعت مہم جویانہ تھی اور یہی وجہ ہے کہ تبادلۂ خیال کے نتیجے میں اس کو جو روشنی حاصل ہوتی وہ اس کی تاریک راہوں کے لیے دیئے کا کام کرتی۔ لیکن پھر بھی مجمدار کی دانشورانہ فکر ونظر میں بہت سارے Lofty Ideas مجتمع رہنے کے باوجود اس کی شخصیت سہدیو کی مانند برق آسا نہیں تھی۔ بلکہ یہ سہدیو کے ایک تابع کردار کی حیثیت سے نظر آتا ہے۔ کیونکہ سہدیو کی حرکت وعمل ہی مجمدار کی شخصیت کو متحرک کرتی رہتی ہے۔ اس طرح ناول کے پہلے حصے کا اختتام ہوتا ہے:

پہلے حصے کا اختتامیہ:

اس درندہ صفت انسانوں کی بستی میں تنہا سہدیو کیا کر سکتا تھا۔ محنت کشوں کی زندگی اگر تاریک تھی تو اس کی وجہ ان کی جہالت، بزدلی اور سب سے بڑھ کر ان کی مجبوری و بے چارگی تھی۔ مالکان ان مجبوریوں کا خوب خوب فائدہ اٹھا رہے تھے اور ان کے ضمیر کو مردہ کرنے میں دن رات جٹے تھے۔ اور یہ مزدور اپنی بے ضمیری کے ہاتھوں مجبور تھے۔ چنانچہ کولیری کے ملکئوں اور دیگر محنت کشوں کی تقدیر کی ریکھا، لکوں کی مٹھی میں بند تھی۔ وہ قطرہ قطرہ کر کے ان کی رگوں میں بہتے لہو کو نچوڑ رہے تھے۔ رحمت میاں اور اس جیسے نہ جانے کتنے ملکئے کولیری کے انڈر گراؤنڈ میں اپنی جانیں گنوا چکے تھے اور مالک کے مشٹنڈے ان کی لاشوں کو ٹھکانے لگاتے رہتے۔ یہ پورا مافیا نظام صرف کولیری کی فضا کو ہی نہیں آلودہ کر رہا تھا بلکہ سماج کے مختلف شعبوں میں ان مافیاؤں کا آج بھی عمل دخل ہے اور مجبوروں کی مجبوریاں ان کی آسائش وآرام کے کام آرہی ہیں۔ چنانچہ ناول کے پہلے حصے کے اختتامی مکالمے المیاتی رنگ لیے ہوئے ہیں۔ وحدت تاثر، کی جو فضا اس حصے میں نظر آتی ہے وہ دراصل فنکار کے بے پناہ احساس ہمدردی اور مظلوموں کے ضائع ہوتے لہو کی نوحہ خوانی ہے۔ ذیل کا یہ اقتباس علامتوں، اشاروں اور استعاروں کی زبان کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔ وہ زبان جس کے توسط سے ناول کے بیانیہ میں اثر انگیزی کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ اس اقتباس سے بزدلی اور خوف وہراس کی ایک عجیب وغریب تصویر بھی بنتی ہے۔

''بیوقوف مت بنو۔ آج تک تمہاری بستی سے شیر، اس لیے ایک ایک دو دو آدمی کو اٹھا کر لے جاتا ہے کہ تم میں ہمت نہیں۔ چلو اٹھاؤ ہاتھ میں پتھر......وہ حکم دیتا ہے۔ سب لوگ اپنے اپنے ہاتھوں میں پتھر اٹھا لیتے ہیں۔ وہ پتھر لیے سب سے آگے ہے......تب وہ دیکھتا ہے، حیرت سے دیکھتا ہے کہ اسکے پیچھے کھڑے ہزار ہا افراد غائب ہو چکے ہیں اور وہ اکیلا کھڑا ہے ہاتھ میں پتھر لیے۔ وہ ہراساں نہیں ہے......مگر جانتا ہے کہ ایک پتھر سے شیر نہیں مرے گا'' (صفحہ ۱۳۸)

ظاہر ہے کہ ایک پتھر سے شیر نہیں مرے گا! لہٰذا جو ہونا تھا سو ہوا۔ مالک کے شیر نے سہدیو کے وجود کو لہولہان کر دیا۔ اور وہ اپنے زخمی پھڑپھڑاتے وجود کے ساتھ تنہا رہ گیا۔ صدیوں سے ہمارے سماج کا یہی مقدر چلا آ رہا ہے۔ حق کی لڑائی میں باطل کی بہ ظاہر فتح ہوتی ہے۔ اور فاتح کی بے ضمیری تاریخ کے صفحات میں ظلم و ستم کی داستان بن کر بنی نوع انسانی کے لیے تازیانہ بن جاتی ہے۔

زیر نظر اقتباس مزدوروں میں خود اعتمادی کی کمی، پست ہمتی اور ان کے درمیان پھیلے ہوئے خوف و ہراس کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں ان لعنتوں کے خلاف احتجاج کی لے تیز محسوس ہوتی ہے!

ناول کا دوسرا حصہ :

رحمت میاں کی موت کے بعد سہدیو بسر ساکولیری کو چھوڑ کر ایک انگریزی کمپنی ٹرنر موریسن کی موہنا کولیری میں نوکری کرنے لگا۔ کیونکہ سہدیو وہاں صد درجہ دل برداشتہ ہو چکا تھا اس لیے وہاں کے ماحول سے دور ہو جانا چاہتا تھا کیونکہ اسکو اس بات کا خوف تھا کہ رحمت میاں کی یاد اس کے وجود کو ہر وقت ڈستی رہے گی۔ اس کے ساتھ کمیونسٹ نوجوان مجمدار بھی وہیں نوکری کرنے لگا۔

کہانی کے اس موڑ پر سہدیو کے کردار میں ایک دلچسپ واقعہ یہ رونما ہوتا ہے کہ بسر ساکولیری میں مجمدار کے ساتھ وہ کمیونسٹ نظریات و خیالات کا ہمنوا تھا لیکن جب سے وہ موہنا کولیری میں آیا کانگریس نواز ہو گیا۔

''یہاں تھا تو کمیونسٹ تھا۔ وہاں گیا تو کانگریسیا ہو گیا''

بہ ظاہر تو طبیعت کا یہ بدلا ہوا میلان موقع پرستی اور مفاد پرستانہ سیاست کا غماز محسوس ہوتا ہے۔ لیکن سہدیو کے ساتھ یہ معاملہ نہیں تھا کیونکہ یہاں بھی وہ مزدوروں پر ہونے والے ظلم و ستم کے

خلاف مسلسل جدو جہد کرتا نظر آتا ہے۔ دراصل سہدیو فطری طور پر فعال اور متحرک ذہن کا واقع ہوا تھا۔ موہنا کولیری میں کمیونسٹوں کی سرگرمی مدھم پڑ چکی تھی اور چونکہ اس کی طبیعت میں کچھ کر گزرنے کی خواہش ہروقت جاگتی رہتی تھی اس نے محسوس کیا کہ کانگریس نواز یونین یہاں سرگرم اور موثر ہے۔ لہذا اس کی سرگرمیوں کے لیے یہی یونین کارگر ثابت ہوسکتی ہے۔ حالانکہ یونین اور انتظامیہ کی خفیہ سانٹھ گانٹھ اس کے مزاج کے برخلاف تھی۔ وہ ان سودے بازیوں کو پسند نہیں کرتا تھا لیکن اس کے باوجود اسی یونین کے ساتھ رہنا پسند کیا۔ ایسا کیوں ہوا؟ یہ فکر کا ایک دلچسپ پہلو ہے۔ اس میں حالات کی سنگینی اور جبریہ سماجی اور سیاسی نظام کے راز پوشیدہ ہیں۔ کیونکہ سماجی اور سیاسی سطح پر جس نظام کی بالادستی ہوگی اس کی قبولیت ہی اپنی آواز کو بلند کرنے کی واحد صورت ہے۔ یا پھر الگ تھلگ رہ کر اپنی آواز کو جمود و تعطل کے سرد خانے میں ڈال دی جائے۔ اس میں اصولوں سے سودا بازی یا پھر اصول پرستی کی راسخیت پر ڈٹے رہنے کا بھی پہلو مضمر ہے۔ جس پر گفتگو ہوسکتی ہے لیکن بہ خوف طوالت اس سے احتراز کرتے ہوئے عرض یہ کرنا ہے کہ الیاس احمد گدی کا یہ فکر و فلسفہ اس ناول کے تخلیقی نظام کا ایک جاندار پہلو ہے!

پرتی بالا ایک بیوہ عورت جو سرسا کولیری میں مزدوروں کے رہائشی علاقے کے ایک چھوٹے سے کمرے میں تنہا رہتی ہے۔ مجمدار سے اس کی بیوگی اور بے سروسامانی دیکھی نہیں گئی۔ چنانچہ اس نے اس کو اپنی بہن بنا کر اس کے رہنے کا انتظام اسی کمرے میں کردیا جہاں وہ خود پہلے رہا کرتا تھا۔ اور کفالت کی غرض سے پچاس روپے ماہانہ مقرر کردیا۔ مجمدار نے پرتی بالا سے سہدیو کی ملاقات کروائی اور سہدیو، پرتی کی شخصیت کے اندر چھپی ہوئی نسائیت اور اُس کے جسم سے نکلتی ہوئی پاکیزہ خوشبو سے بے حد متاثر ہوا۔

اب یہ دیکھیے کہ ایک اکیلی عورت کا سونا پن کیسا ہوتا ہے!

> ''ایک اکیلی عورت کا سارا سونا پن کمرے میں بکھرا پڑا ہے۔ سارا سامان سلیقے سے رکھا ہوا ہے۔ کہیں کوئی بے ترتیبی نہیں۔ کہیں کوئی بکھراؤ نہیں۔ جیسے ان کو چھیڑنے والا اور بکھیرنے والا کوئی نہ ہو''۔

کمرے میں سونا پن تو ہے ہی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ترتیب و تنظیم اس لیے ہے کہ کوئی اس کو چھیڑنے اور بکھیرنے والا نہیں۔ یہ ہے ناول نگار کے مشاہدے کی باریک بینی جس میں یہ خواہش بھی پنہاں ہے کہ کوئی اس کو چھیڑ دے، بکھیر دے تاکہ اس کا سونا پن دور ہو جائے۔ چنانچہ سہدیو سے پرتی بالا کی شادی ناول نگار کی اس خواہش کی تکمیل ہے جو اس کے فن کو خلوص نیتی پر مبنی جذبۂ ہمدردی سے ہمکنار

کرتی ہے۔

اب ناول کے ایک دوسرے منظر کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جہاں ایک بار پھر ظلم وستم کی کہانی دہرائی جاتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ کولیری کے ایک ورکر لالہ دیپ نارائن کا قتل یونین کے ایک سرکردہ لیڈر پی۔ این۔ ورما کے ایما پر ہوگیا۔ اس قتل کی وجہ سے سہدیو کا وجود متزلزل ہو کر رہ گیا کیونکہ لالائن کی زندگی برباد ہو چکی تھی۔ اس قتل کے خلاف اس نے زبردست احتجاج کیا۔ جس کے نتیجے میں انتظامیہ کی جانب سے دھمکیوں پر دھمکیاں ملنے لگیں لیکن اس کے ارادے کی پختگی ایک آہنی دیوار کی مانند اُن کے سامنے کھڑی تھی۔

(۱) ''سر جو لوگ ٹرز مورسن میں کام نہیں کرتے وہ بھی جی رہے ہیں۔ جو لوگ اس کالی دنیا سے الگ ہیں وہ بھی زندہ ہیں۔ دنیا بہت وسیع ہے سر! میں جانتا ہوں کہ میرے ساتھ کیا ہونے والا ہے'' (صفحہ ۲۳۲)

(۲)۔ ''وہ جانتا ہے کہ آج اگر وہ جھک گیا تو زندگی بھر کبھی سیدھا کھڑا نہیں ہو سکے گا۔ یہ لوگ اس کی ریڑھ کی ہڈی توڑ دینا چاہتے ہیں۔ اور وہ اتنی بڑی قیمت چکانے کے لیے تیار نہیں ہے'' (صفحہ ۲۳۳)

لیکن سہدیو کو اپنے ارادے کی پختگی کی قیمت چکانی پڑی۔ اور اس کی ملازمت ختم ہوگئی۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ یونین کی تبدیلی کے باوجود اس کے فکری رویے میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں ہوئی۔ دراصل سہدیو ایک اصول پرست اور باضمیر کردار کی شکل میں اس ناول میں اُبھرتا ہے۔ اس کے توسط سے الیاس احمد گدی نے اپنے اصول کی راسخیت کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ تخلیق فن کا بنیادی تقاضا یہی ہے کہ فنکار اپنی فکر ونظر کی ترسیل کچھ انداز سے کرے کہ قاری اس کے ذہنی رویے سے آگاہ ہو جائے۔ اور یہی فن کی کامیابی کی دلیل ہے۔ چنانچہ اس ناول کے وسیلے سے ہم گدی کی فکری روش کے اُس پہلو سے باخبر ہوتے ہیں جس میں ظلم وستم اور جبر واستبداد کے خلاف آواز اٹھانے کے عزائم وحوصلے زبردست طور پر ملتے ہیں۔ تخلیق فن کا یہ منظرنامہ محض کھوکھلی نعرہ بازی کو پیش نہیں کرتا ہے بلکہ اس سے ناول نگار کی خلوص نیتی اور جذبۂ ترحم کا پتہ چلتا ہے۔

موہنا کولیری کی ملازمت سے ہٹائے جانے کے بعد سہدیو بے سہارا ہو گیا لیکن اس کے مزاج میں احتجاج کی لے اور بھی تیز ہوگئی۔ وہ کولیری کے تمام علاقوں میں مزدوروں کے درمیان گھوم گھوم کر اس راز کا انکشاف ببانگ دہل کرتا پھر رہا تھا کہ لالہ دیپ نارائن کا قتل ہوا اور اس کا قاتل مشہور یونین لیڈر پی۔ این۔ ورما ہے۔ پھر کیا تھا مصیبتیں ٹوٹ پڑیں اور ورما کے پالتو غنڈوں نے اس بری طرح

زدوکوب کیا کہ اس کا جسم زخموں سے چور چور ہو گیا۔ ایک مردہ لاش کی مانند اس کی بیوی نے اسپتال پہنچایا۔ پرتی بالا پاگلوں کی طرح لوگوں سے سہارا مانگ رہی تھی، گھگھیا رہی تھی لیکن متمدن اور مہذب سماج کے ایک بھی فرد سے اس کی دادرسی نہ ہوئی۔ ایسے میں روشنی اور امید کی ایک کرن نظر آئی۔

''تین راتوں کے بعد ختونیا ایک خوبصورت دن کی طرح طلوع ہوئی''۔

واضح ہو کہ رحمت میاں کی موت کے بعد ختونیا اپنے بیٹے عرفان کے ساتھ گاؤں چھوڑ کر کولیری آگئی اور کوئلہ چن کر شہر میں فروخت کر کے برسوں سے اپنا اور اپنے بیٹے کا پیٹ پال رہی تھی۔ سہدیو کے بعد اس ناول میں ختونیا ایک دوسری توانا کردار کی صورت میں نظر آتی ہے۔ جس کا اندازہ آپ کو ناول کے تیسرے حصے میں ہوگا۔ چنانچہ ختونیا سہدیو کے رستے زخموں پر پھاہا رکھ کر اسکے دکھوں کا مداوا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ وہ جانتی تھی کہ دُکھ کیا ہوتا ہے۔ اور بعض موقع پر مصیبتیں کتنی جان لیوا ثابت ہوتی ہیں۔ کیونکہ رحمت میاں کی موت کے بعد اس تلخ حقیقت کی تیز آنچ میں وہ مسلسل سُلگ رہی تھی۔ بھلا وہ اپنے بھائی سہدیو کو بے سہارا تڑپتے کیسے دیکھ سکتی تھی۔

ہاں تو کولیری کی ریاکاری، چھل کپٹ سے بھری زندگی سے اب سہدیو بیزار ہو چلا تھا اور وہ یہ سوچنے پر مجبور ہو گیا کہ یہاں کی بے راہ رویاں اور ریاکاریاں ختم نہیں ہو سکتی ہیں۔ اب اُسے اصلاح کے سارے راستے بند نظر آنے لگے۔ وہ ایک عجیب قسم کی ذہنی کشمکش اور نفسیاتی الجھنوں کے بیچ ہچکولے کھانے لگا۔ کیونکہ وہ ہار ماننے کو اب بھی تیار نہ تھا لیکن حقیقتوں سے آنکھیں بھی چرا نہیں سکتا تھا۔

> ''ان گنت چھوٹے چھوٹے محاذوں پر ہم ہارتے ہیں۔ پھر بھی اپنی شکست تسلیم نہیں کرتے، لڑنے کا یارا نہیں ہوتا پھر بھی کھڑے رہتے ہیں۔ کسی ہارے ہوئے پٹے ہوئے باکسر کی طرح جو رنگ پکڑے کھڑے ہانپتا رہتا ہے اور ریفری کی سیٹی پر پھر مار کھانے کے لیے مقابل آجاتا ہے'' (صفحہ ۲۵۵)

ایسے میں بستر علالت پر عالم غنودگی میں سہدیو کا ذہن گاؤں کی پُرسکون فضا کی جانب منتقل ہو جاتا ہے۔ وہاں کی معصوم زندگی سہدیو کے سارے وجود کو خوابوں کے حسین آنگن کی سیر کرانے لگی۔ اور اُس کے اِس خوابناک وجود میں کلچر کے دو دھارے فکر کی سطح پر آپس میں ٹکرانے لگے۔ وہ کلچر جس میں طرز رہائش، رسوم و رواج اور مختلف علاقائی بولیاں شامل ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ گاؤں کے کلچر اور شہری کلچر میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔ لیکن آج کے الکٹرانک زمانے میں جبکہ دوریاں سمٹ کر رہ گئی ہیں اور

ساری ڈھکی چھپی باتیں اب طشت از بام ہو چکی ہیں اتنا ہی نہیں اقتدار کی پامالی ہر سطح پر دیکھنے کو مل رہی ہے۔ ایسے میں گاؤں کی معصوم زندگی کا تصور ناول نگار کی محض خام خیالی ہے کیونکہ وہاں کے لوگ اب ان تمام لعنتوں اور ریاکاریوں سے باخبر ہیں جو کبھی گاؤں کی حدود سے باہر سرزد ہوا کرتی تھیں۔ چنانچہ آج بھومی سینا، رنویر سینا اور ماد وادی سینا جیسی دہشت پسند تنظیمیں گاؤں میں ہی پھل پھول رہی ہیں۔ اور جن کے ڈر اور خوف سے غریب کسان، زمیندار اور نچلی ذات کے لوگ گاؤں چھوڑنے پر مجبور ہو رہے ہیں اس امید میں کہ شاید شہر کی ہما ہمی میں کھپ کر اپنے آپ کو محفوظ رکھ سکیں۔ اس کی وجوہات خواہ سیاسی مفادات ہوں یا سماجی اور معاشی استحصال، لیکن آج یہ صورت حال دیکھنے کو مل رہی ہے کہ گاؤں کی معصوم زندگی بھی بہت حد تک آلودہ ہو چکی ہے۔ اب پریم چند کا وہ زمانہ نہیں رہا جب ان کی کہانیوں اور ناولوں میں گاؤں کی سادہ لوح زندگی کی حقیقی تصویریں اپنی تمام تر تخلیقی اثر انگیزیوں کے ساتھ دیکھنے کو ملتی تھیں! لہٰذا ذیل کا یہ اقتباس گدی کی محض افسانہ طرازی ہے۔ البتہ اس میں زبان کی تخلیقی صورت گری کی صناعانہ ہنرمندی اپنی انتہا پر نظر آتی ہے۔ لفظوں کی تخلیقی فنکاری کا یہ بنیادی وصف ہے جس کو گدی نے اس ناول میں جابجا ملحوظ رکھا ہے!

> "جب کبھی چاروں طرف سے کالی آندھی گھیرنے لگتی ہے۔ تب گاؤں کا وہ کھلا کھلا ماحول، وہ چھوٹا سا اپنا محفوظ گھر، وہ دنیا کی تمام پریشانیوں سے اچھوتا رہنے والا گاؤں یاد آتا ہے۔ اور یاد آتے ہیں وہ لوگ، وہ معصوم بے ریا لوگ جو دوستی بھی کرتے ہیں تو کھل کر اور دشمنی بھی کرتے ہیں تو کھل کر۔ جہاں پالتو باؤنڈز نہیں ہوتے، جہاں زندگی ننگے پاؤں شبنم سے بھیگی گھاس پر چلتی ہوئی کسی دوشیزہ کی طرح الہڑ معصوم اور بے خوف ہے" (صفحہ ۲۴۲)

اس طرح ناول کا دوسرا حصہ ہندوستان بھر کی کولیریوں کے نیشنلائز کیے جانے کے حکومت کے دلیرانہ اور انقلابانہ فیصلے پر ختم ہوتا ہے۔ اب تک کی گفتگو سے آپ نے یہ محسوس کیا ہوگا کہ سہدیو کا کردار مسلسل جدوجہد اور ارادے کی پختگی سے عبارت نظر آتا ہے۔ اب یہ دیکھیے کہ ناول کے تیسرے حصے میں یہ کردار کس طرح کروٹ لیتا ہے!

ناول کا تیسرا حصہ:

کولیری کے قومیائے جانے سے قبل ہی سہدیو پرساد رمانی کی پرانی ملازمت ختم ہو چکی تھی۔

اور نئی سرکاری ملازمت حاصل کرنے کے لیے اسے بے حد تگ ودو کرنی پڑی۔ لیکن برسوں کی محنت اور دوڑ دھوپ کے باوجود کامیابی نہ مل سکی۔ کیونکہ ملازمت حاصل کرنے کے لیے جن ناجائز طریقوں کو اپنائے جانے کی ضرورت تھی وہ اس کے لیے تیار نہ تھا۔ لیکن آخر کب تک؟ مسلسل پریشانیوں کا سامنا کرتے کرتے وہ تھک چکا تھا اور آہستہ آہستہ اس کے ارادے کی آہنی دیوار میں دراریں پیدا ہونے لگیں۔ اس طرح آخر وہ وقت آ ہی گیا جب اس کے عزائم وحوصلے پست ہو گئے اور اسکی اصول پرستی کی دنیا تاریک ہوگئی۔ ایسے ہی مایوس کن اور اندھیرے گھپ ماحول میں بھاردواج کے آدمیوں نے اس کو سہارا دیا اور ملازمت دلوانے کا یقین دلایا۔ ظاہر ہے کہ وہ طریقے جن کے توسط سے ملازمت دلوائی جانی تھی، سہدیو کے اصول کے منافی تھے۔ لیکن مسلسل پریشانیوں اور نامساعد حالات کی وجہ سے جیسا کہ عرض کر چکا ہوں اسکے اصول کی عمارت متزلزل ہو چکی تھی۔ لہٰذا وہ بھاردواج کے لوگوں کے سامنے سرنگوں ہو گیا۔ اور اس طرح ملازمت تو مل گئی لیکن بے ضمیری نے اُس کے وجود کو ڈھانپ لیا۔ واقعہ یہ ہے کہ پورے ناول میں سہدیو کے کردار کی شخصیت میں ایک قسم کے داخلی تضادات وتصادمات کی کیفیت دیکھنے کو ملتی ہے۔ یعنی کبھی تو وہ جیت کر ہار جاتا ہے اور کبھی ہار کر جیت جاتا ہے۔ اب تک سہدیو کے حوالے سے گذشتہ اوراق میں جو گفتگو ہوئی ہے اس کا لب ولباب یہی ہے کہ بہ ظاہر تو وہ ہار کا منہ دیکھتا رہا لیکن اس کی اصول پرستی برقرار رہی اور اس کی توانائی سے اس کا وجود فعال ومتحرک ہوتا رہا۔ بھاردواج کے توسط سے ملازمت حاصل ہو جانے میں اس کی ہار تصور کرتا ہوں کیونکہ جب اصولوں کی دنیا کو برباد کر کے آسائش وآرام کے اسباب مہیا کیے جاتے ہیں تو اس فریب خوردہ ذہنی رویے کو کون سی فکر ونظر سے دیکھا جائے گا۔؟ چنانچہ اب آسائشوں کی فراوانی سہدیو کی زندگی کا حصہ بن چکی تھی۔ ذیل کے اقتباس سے طنز کی تیز دھار کو بہ آسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ جس میں طاقت کی جانب سہدیوں کے ذہنی جھکاؤ کا بھی پتہ چلتا ہے!

> ''کمرہ تو بہت اچھا سجا ہے۔ ارسٹوکریٹ.....! چپ چاپ اس پیتل کے شیر کو دیکھنے لگا جو چار فٹ اونچی گودریج کی الماری پر رکھا ہوا تھا——''
>
> ''کمرے میں شیر کا ماڈل رکھنا بھی اچھا لگا —— کیونکہ اس سے صاحبِ مکان کے ذوق کا پتہ چلتا ہے.... کمرے کی چیزیں آدمی کی طبیعت کا بھی پتہ دیتی ہیں۔ اب اس شیر کو لو۔ اگر کوئی ایسا آدمی اس گھر کا مالک ہوتا جس کا جمالیاتی

ذوق بہت بلند ہوتا تو وہ کسی پرندے کا ماڈل رکھتا یا پھر کسی حسین عورت کا مجسمہ۔
شیر رکھنے کا یہ مطلب ہے کہ صاحبِ خانہ تھوڑا خوں آشام طبیعت کا واقع ہوا ہے
یا پھر طاقت کا پجاری ہے۔!'' کمرہ سہدیو کا تھا اور مشاہدات مجمدار کے!

یہ اقتباس سہدیو کے بدلے ہوئے ذہنی مزاج کا اشاریہ ہے جس میں اس کی معاملہ فہمی اور موقع شناسی کا فکری رویہ کارفرما نظر آتا ہے۔

یونین کی کھینچا تانی، ایک دوسرے پر سبقت حاصل کرنے کی دوڑ اور بالادستی نیز ظلم و ستم کو روکنے کے چکر میں بھارد واج کے غنڈوں کے ہاتھوں مجمدار کا قتل ہو جاتا ہے۔ قتل کے اس واقعہ سے سہدیو کا وجود پارہ پارہ ہو گیا۔ اور وہ اثبات و نفی کے مسلسل ٹکراؤ سے بچنے کی غرض سے قرار واقعی پانے کے لیے بے چین نظر آتا ہے۔ اس ذہنی کشمکش اور فکری تکرار کی کیفیت کی وجہ سے اس کا ضمیر مسلسل اس کو جھنجھوڑتا ہے اور اس پر المیہ یہ کہ مجمدار کا یہ جملہ اس کی شخصیت کو ایک زخمی پرندے کی مانند پھڑ پھڑاتے رہنے پر مجبور کرتا ہے کہ اب تمہاری طبیعت خوں آشام واقع ہو چکی ہے۔ کیونکہ تم جس عشرت کدے میں اپنی زندگی آج بسر کر رہے ہو اس کی بنیاد میں نہ جانے کتنے بے قصوروں اور معصوموں کا خون بہہ رہا ہے۔

قصہ یوں ہے کہ سہدیو بھارد واج کا خاص الخاص آدمی بن چکا تھا۔ لہٰذا یونین کے تمام کاموں کی ذمہ داری سہدیو کے ہی کاندھے پر تھی۔ دوسری جانب بھارد واج اور اس کے غنڈے اپنی بے پناہ طاقت کے بل پر کولیری میں تشدد کا ماحول بنائے ہوئے تھے۔ حالانکہ سہدیو کا ان ظالمانہ متشدد سرگرمیوں سے کوئی تعلق نہ تھا۔ کیونکہ ابھی بھی اس کی شخصیت کے کسی نہ کسی گوشے میں اس انسانیت آمیز اصول کی لو ٹمٹما رہی تھی جس کی شمع مجمدار نے جلائی تھی۔ چنانچہ مجمدار کے قتل کے بعد اس کی جلائی ہوئی شمع کی ٹمٹماتی لو میں اچانک ایک نئی لپک اور تیزی پیدا ہو گئی اور سہدیو کا وجود اس میں جھلسنے لگا۔ بار بار اس کا وجود اس کو کوس رہا تھا کہ ہو نہ ہو تمہارا ہاتھ بھی ان خونی وارداتوں سے رنگا ہو۔ وہ بار بار اندر کی ملامت کرتی ہوئی آواز پر چونکتا رہتا ہے اور حیران پریشان ہو کر اپنے ہاتھوں کا معائنہ کرتا!

''وہ اپنا ہاتھ دیکھتا ہے۔ نہایت باریکی سے دیکھتا ہے۔ ناخن کے کناروں میں،
انگلیوں کی پوروں میں، ہتھیلی کی لکیروں میں...... کہیں کچھ نہیں ہے''
لیکن ایک حساس وجود کا حساس ضمیر بار بار اس کو شہو کا دیتا رہتا ہے۔
''دیکھو جھوٹ مت بولو۔ تمہیں یہ کرسی، یہ آفس، ٹیلیفون اور سب سے بڑھ کر

طاقت اور اقتدار کس نے دیا ــــ؟ تم آج اس کولیری میں سر اٹھا کر چھاتی پھیلا کر جو چلتے ہو تو کس کی بدولت، کس کے بوتے پر ــــ تم نے کبھی پلٹ کر دیکھا ہے کہ تمہارے پیچھے ہمیشہ تمہاری پارٹی کی دہشت موجود رہی ہے۔ تم مزدوروں کے بیچ جس کو اپنی ہردلعزیزی سمجھ رہے ہو وہ تمہاری ہردلعزیزی نہیں ہے ان کا خوف ہے۔ کبھی ان مزدوروں کے چہروں کو پڑھا ہے تم نے۔ پڑھنے کی کوشش بھی کی ہے ــــ؟"

ان ذہنی ہیجان انگیزیوں کے بیچ سہدیو اپنے پامال ہوتے ہوئے وجود کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے۔ اس کی فکری استقامت، اس کے ارادے، عزائم و حوصلے سب کمزور پڑ چکے تھے۔ زخم خوردگی کی شدّت کی وجہ سے زندگی کی اس جنگ میں اپنے آپ کو شکست سے دوچار ہوتا محسوس کر رہا تھا۔ شاید ناول نگار اپنے اس فکری موقف اور فنی مطمحِ نظر کو باور کرانا چاہتا ہے کہ زمانے کے اس پُر آشوب حوادث کے سیلاب میں اصول و آدرش کے بڑے بڑے چٹان بھی نہ جانے بہہ کر کہاں چلے جاتے ہیں۔

اب ناول کے اس اختتامی منظر کی جانب آپ کو لے چلتا ہوں جب مجمدار کی لاش کو اسپتال والوں نے مجمع کے حوالے کر دی اور پھر ایک جلوس کی شکل میں لاش کولیری لے جائی گئی۔ جلوس کیا تھا ہمدردوں اور غم گساروں کا ایک ایسا ازدہام کہ اس سے قبل کولیری کے علاقے میں ایسی اُمڈتی بھیڑ کبھی دیکھی ہی نہیں گئی۔ سہدیو نے جب جلوس میں رحمت میاں کے بیٹے عرفان کو دیکھا جو "خون کا بدلہ ــــ خون سے لیں گے" کا نعرہ لگاتا ہوا اپنا ہاتھ ہوا میں لہرا رہا تھا تو اس کا ذہن و دماغ تاریکیوں کی عمیق گہرائیوں میں بھٹکنے لگا۔ اور اس پر طرہ یہ کہ جب جلوس میں عورتوں کے گروپ کی قیادت عرفان کی ماں ختونیا کو کرتے دیکھا تو سہدیو لرزہ براندام ہو کر رہ گیا اور اپنے آپ کو بالکل الگ تھلگ محسوس کرنے لگا! مزید یہ کہ جب ختونیا کی آنکھوں میں اس نے لپکتے شعلے کو دیکھا تو اس کے وجود کے کسی گوشے میں ٹمٹماتی لو اچانک تیز ہو گئی اور آج اس کو اس بات کا ادراک ہوا کہ وہ ساری زندگی جس آگ کو تلاش کر رہا تھا وہ آگ اور کہیں نہیں ختونیا کی آنکھوں میں تھی ــــ اور وہ جلوس کے پیچھے پیچھے چلنے لگا!

احساسِ ندامت اور پشیمانی کی ان ملی جلی کیفیتوں کے بیچ ناول کی ماجرا سازی اپنے کلائمکس پر پہنچ کر اختتام پذیر ہوتی ہے!

⚙ ⚙ ⚙

اب تک کی اس طویل بحث سے آپ نے یہ محسوس کیا ہوگا کہ ناول کے پہلے حصے میں رحمت میاں کی حادثاتی موت، دوسرے حصے میں لالہ دیپ نارائن کا قتل اور پھر تیسرے حصے میں کامریڈ مجمدار کا قتل۔ مزید یہ کہ اس کے ڈانڈے کولیری کے استحصالانہ نظام، مافیاؤں اور انتظامیہ کے ظلم وستم اور دیگر غیرانسانی حرکتوں سے ملتے نظر آتے ہیں۔ مطلب یہ کہ ناول کا موضوع چونکہ کولیری کی زندگی سے ماخوذ ہے اور یہی وجہ ہے کہ ترسیل فکر کی صرف ایک ہی سطح نظر آتی ہے۔ اس لیے دوران مطالعہ Monotony کا احساس ہونا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ فن کا یہ کمزور پہلو گدی کے پیش نظر ضرور رہا ہوگا۔ چنانچہ موضوع کی یکسانیت کے پیش نظر ماجرا سازی کی کئی جہتیں خلق کرکے ناول کے تخلیقی امکانات کو وسعت بخشنے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ واقعات کی کئی پرتیں کھلتی چلی جاتی ہیں اور ہر ایک میں فنکار کا جذبہ واحساس ایک ڈرامائی موڑ پیدا کرتا چلا جاتا ہے۔ لہٰذا اس تخلیقی عمل میں گدی کی متحیر انہ اور متجسسانہ نگاہ فن قاری کے لیے حیرت واستعجاب کا سامان فراہم کرکے ناول کے بیانیہ کو ایک کثیرالجہاتی منظراتی تحریر کی صورت میں پیش کرتی ہے۔ تب ہی تو سہدیو کولیری میں نئے نئے واقعات وحادثات سے دوچار ہوتا رہا اور ہر واقعہ اپنے دامن میں بلکتی، سسکتی اور تڑپتی ہوئی زندگی کی داستان کو سمیٹے نظر آتا ہے!

❁ ❁ ❁

میں نے اپنے مضمون ''زبان کا تخلیقی شناخت نامہ'' (مطبوعہ ''شاعر'' اکتوبر ۲۰۰۱ء) میں یہ لکھا ہے کہ ادب کی بہت ساری تعریفیں ہوئی ہیں اور ہو سکتی ہیں۔ لیکن میرے نزدیک ادب نام ہے زبان کے امکانات کو وسیع سے وسیع تر کرنے کا۔ کیونکہ ادب میں فنکار کے بہترین تخلیقی تجربے لفظوں کی جدلیاتی صورت گری کے عمل کے توسط سے ہی وجود میں آتے ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ تخلیقی فن پاروں میں زبان کی تخلیقی فنکاری کی بڑی اہمیت ہے۔ اس کے بغیر ترسیل فن میں اثر انگیزی اور دلچسپی کی کیفیت پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ میں نے متذکرہ مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ تخلیقی زبان سے مراد اشارے، کنائے، استعارے اور تشبیہات کی زبان ہے۔ سپاٹ انداز بیان فکر وخیال کی ترسیل کے لیے سم قاتل ہے۔ بالخصوص فکشن میں بیانیہ کی تکنیک میں تنوع اور دلچسپ اسلوبی ہئیت گری از حد ضروری ہے۔ اس سے فنکار کی تحریریں قاری کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہیں۔ ساتھ ہی دوران مطالعہ قاری کے ارتکاز ذہنی کا موجب بھی بنتی ہیں۔ مزید یہ کہ اگر فنکار کی فنی ترسیل اپنے ماحول، گردوپیش اور علاقائی بولیوں اور رسوم ورواج کے حسب حال ہوتی ہے تو اس سے اس کے فن میں عصری بصیرتیں اپنی تمام تر معقولیت پسندی

کے ساتھ بڑی ہی شدت کے ساتھ محسوس ہوتی ہیں۔ اس گفتگو کی روشنی میں گدی کے اس ناول کی لسانی صورت حال پر جب نظر ڈالتا ہوں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گدی کو زبان و بیان کے اظہار میں بڑی مہارت حاصل ہے۔ ان کے اسلوب میں جہاں ایک طرف جمالیاتی حظ کا احساس ہوتا ہے وہیں دوسری طرف علاقائی بولیوں، محاوروں اور رسوم ورواج کی جھلکیاں بڑی ہی دلکش انداز میں ملتی ہیں۔ چند مثالیں پیش خدمت ہیں:

(۱)-لفظ ومعنی کی تفہیم:

''پھند میں پھنس جانا ایک مخصوص محاورہ ہے۔ یہ پھند عورت بھی ہوسکتی ہے، شراب بھی اور جوا بھی''۔

(۲)-جمالیاتی حظ:

''پھاگن کا مہینہ جب صبح کو ٹھنڈک لگتی ہے۔ مگر دن کی دھوپ تیکھی ہو جاتی ہے اور شام ہوتے ہوئے ہوا میں رس اُتر آتا ہے۔ اس رس بھری ہوا میں دونوں بے مطلب گاؤں کا چکر کاٹتے رہے'' (صفحہ۔۸۵)

(۳)-تشبیہ واستعارے کی زبان:

(الف)- ''پٹرول سے چلنے والی کھٹارا بس جس پر پہلے سے آدمی ایسے لٹکے ہوتے جیسے گڑ کی بھیلی کے ساتھ مکھیاں چمٹی رہتی ہیں'' (صفحہ۱۴)

(ب)- ''اکثر کامنیں افسروں کے گھروں میں چوکا برتن کرنے جاتی ہیں۔ اور زیادہ تر وہیں سونے لگتی ہیں۔ اور یہ پھول منی ہی کون سا دودھ کی دھوئی ہے۔ ارے فقیر کی جھولی ہے۔ جہاں دس گھروں کا دس مٹھی چاول ہے وہیں ایک مٹھی اور پڑ گیا تو کون سی قیامت آ گئی'' (صفحہ۲۹۶)۔

(۴)-علاقائی بولیوں، محاوروں اور لوک گیت کا تخلیقی اظہار:

(i) ''وہ تقریباً اس کا ہم عمر تھا۔ اور اسی کی دیہہ کاٹھی کا بھی'' (صفحہ۵۳)

(ii) ''لے آ مارے گلام کے بیٹا۔ دیہہ جرا کے پوت'' (صفحہ۶۸)

(iii) ''یہ بے پیسے کا سنیما ہے۔ پھوکٹ کا بائیس کوپ'' (صفحہ۶۹)

(iv) ''اندھیری متعفن اور بجبجاتی ہوئی نالیوں والی جگہیں۔''(صفحہ ۸۴)

(v) ''اس کی بھابی چلی گئی وہ ویسے ہی السایا سا بیٹھا رہا''(صفحہ ۸۵)

(vi) ''گنج بھرا کپڑا دستر خوان۔ واہ رے بیٹا مسلمان''(صفحہ ۸۸)

(vii) ''الف۔ بے۔ پے۔ اتاں مرغی لے دے''(صفحہ ۹۱)

(viii) ''رات بھر گاڑی میں جھکولے کھانے کے بعد جب صبح کو وہ کولیری پہنچا تب اس کو ذرا سکون ملا''(صفحہ ۹۴)

(ix) ''ہمن چھنار بھیایا نکے۔ ای ہے ناعزت بارے''(صفحہ ۴۹)

(x) ''چیل کبڈی تارا۔ سلطان گنج مارا۔۔۔مارا۔۔۔۔مارا۔۔۔۔۔(صفحہ ۲۲۴)

(xi) ''کئی سال پہلے جو بونڈر آیا تھا وہ ابھی تھما نہیں''

(xii) ''سب لہسن کا پیچھا ایک طرف ہوتا ہے''

(xiii) آرا ہلے بلیا ہلے، پٹنہ ہلے لا
جب تو چالے لا ڈگریا تو جیلا ہلے لا

مجموعی طور پر یہ ناول عصری بصیرتوں کے اظہار کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔

(''کاوش'' گوپال گنج، جولائی۔ اگست، ۲۰۰۴ء)

4

مہاماری

شموئل احمد کا تازہ ترین ناول ''مہاماری'' (مطبوعہ: ۲۰۰۳ء) اپنی تخلیقی فکر کی طراریت کی وجہ سے ادبی حلقوں میں ان دنوں گفتگو کا موضوع بنا ہوا ہے۔ اس کی وجہ بالکل صاف ہے۔ یعنی اب تک اردو فکشن نگاروں کا سب سے محبوب ترین موضوع فسادات، فرقہ واریت اور تقسیم کی زہرناکیاں ہی رہا ہے۔ چنانچہ اس موضوع پر ہمارے قلمکاروں نے جتنے تواترا ور فکری کمٹمنٹ (Commitment) کے ساتھ لکھا ہے کہ یہ اردو فکشن کی ایک خاص پہچان بن گئی۔ بالخصوص آزادی کے بعد کا اردو کا افسانوی ادب، فسادات کا ہی ادب ہے۔ اور یہ سلسلہ تا حال جاری ہے۔ اور کیوں نہ ہو جب فرقہ واریت اور نفرت وحقارت ملک وقوم کا مقدر بن چکا ہو تو ایسے میں فنکار اس سے کیسے آنکھیں چرا سکتا ہے۔ لہٰذا ان سلگتے مسائل سے فنکار کے دامن فن کا الجھنا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ ادبا و شعرا اپنے جذبہ واحساس کو دلِ وقت کی دھڑکنوں کے تقاضوں سے اس لیے ہم آہنگ کرتے ہیں کہ ان کا فن عصری بصیرتوں سے مزین ہو کر قاری کے خوابیدہ شعور کو مہمیز کرے۔ اس شرط کے ساتھ کہ ان میں ادب کی تخلیقی فنکاری بننے کی صلاحیت موجود ہو۔ میرے نزدیک فن محض تفنن طبع کا ایک ذریعہ نہیں ہے بلکہ یہ ایک سنجیدہ علمی وادبی سرگرمی ہے۔ تخلیق فن کے دوران اگر فنکار اپنے اس ذمہ دارانہ تصنیفی منصب سے عہدہ برآ ہوتا ہے تو ایسی صورت میں اس کا سماجی، سیاسی اور تہذیبی شعور حد درجہ بیدار اور متحرک نظر آتا ہے۔ یہاں یہ بھی نکتہ ذہن نشیں کرتے چلیے کہ فنکار اپنے اس شعور کا اظہار جب آرٹ کی شکل میں کرتا ہے تو اس میں اس کے لطیف حیاتی عناصر بھی بے حد سرگرم نظر آتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوا تو لفظوں کی اس تخلیقی فنکاری سے حسن وجمال کی کیفیتیں غائب ہو جائیں گی اور اس کا فن محض طرز ادا کے سپاٹ پن سے عبارت ہو جائے گا۔ مزید یہ کہ تخلیق فن کا یہ تخصیصی پہلو اس کی قوت مشاہدہ اور تخیل وتصور کی غربت کا اشاریہ بن جائے گا!

شموئل احمد کے زیر بحث ناول ''مہاماری'' کے حوالے سے عرض یہ کرنا ہے کہ تخلیقی تجربے

ایک ہی نقطے کے گرد گردش کرتے نہیں رہتے ہیں۔ بلکہ وہ نقطوں سے لکیر اور لکیر سے دائرے کی تشکیل میں ہمہ وقت مصروف عمل رہتے ہیں۔ نئے نئے موضوعات کی تلاش و جستجو اور فن کی نئی نئی راہوں کی بازیافت کا سلسلہ ہر وقت جاری رہتا ہے۔ زیر گفتگو ناول ''مہاماری'' بھی فکر و فن کی ایک تازہ بستیاں آباد کرتا نظر آتا ہے۔ یعنی فرقہ واریت اور فسادات سے قطع نظر شموکل نے سیاسی بدعنوانیوں اور گورکھ دھندوں کے حوالے سے جو تخلیقی کارکردگی اس ناول میں پیش کی ہے اس سے ان کے جسارت آمیز فنکارانہ شعور کا پتہ چلتا ہے۔ یوں سمجھیے کہ بدعنوانیوں کے خلاف رقص کرتا ہوا ایک تخلیقی ذہن ہمیں جھنجھوڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ حالانکہ رقص کرتے کرتے اس کا وجود تھکا تھکا سا نظر آتا ہے۔ کیونکہ اس کی آنکھیں ان گورکھ دھندوں کو دیکھتے دیکھتے پتھرا گئیں جن کی قبیح اور گھناونی صورت نے اس کو امادۂ رقص کیا۔ جی ہاں جنون اور نفرت کی حالت میں جب فکر برانگیخت ہوتی ہے تو ایک حساس فنکار کا تخلیقی شعور رقص کرنے لگتا ہے۔ فکر کی یہ حد درجہ برانگیختگی اس کے ذاتی تجربے کی مرہون ہے۔ مطلب یہ کہ فنکار کا تعلق حکومت کے ایک ایسے محکمے سے رہا ہے جہاں اس قسم کے دھندے آئے دن ہوتے رہتے ہیں۔ اس نے ان چیزوں کا نزدیک سے مطالعہ و مشاہدہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عصر حاضر کی سیاست اور سرکاری دفاتر کی ریاکاریوں نے اس کے مشاہدے کی آنچ کو تیز کیا ہے۔ ناول نگار نے اس تلخ زہر کو بھی گھونٹ گھونٹ کر کے اپنے حلق کے نیچے اتارا ہے کہ کس طرح سیاست کی مفاد پرستی اور دفتری امور کا رشتہ اب چولی دامن کا ہو چکا ہے۔ Work Culture کی بربادی میں نوکر شاہوں اور سیاسی آقاؤں دونوں کی برابر کی شرکت ہے۔ حالانکہ ان مذموم حرکتوں اور سرگرمیوں کے تلخ تجربوں کے گہرے نقوش تو عام لوگوں کے ذہنوں پر بھی بن چکے ہیں اور ان کے محسوسات کی دنیا بھی ان انسانیت سوز حرکتوں سے آباد ہے۔ وہ ان چیزوں کے خلاف اپنی برہمی و بیزاری کا آئے دن اظہار بھی کرتے رہتے ہیں۔ لیکن عام لوگوں کی برہمی و بیزاری کے اظہار میں اور فنکار کے اظہار میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ یعنی فنکار کے مطالعہ و مشاہدہ کا زاویۂ نظر فنکارانہ ہوتا ہے وہ تمام واقعات و معاملات کو قدروں کی سطح پر جانچتا اور پرکھتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ تخلیقی فن پاروں کی تحریریں اقداری ہوتی ہیں۔ یعنی ادب کے فنکاروں کا کمال یہ ہے کہ وہ واقعات و معاملات کو لفظوں کی تخلیقی صورت میں پیش کر کے نہایت ہی آہستہ روی کے ساتھ پڑھنے والے کے ساز دل کو مرتعش کر دیتا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی ادب کی سب سے بڑی پہچان یہی ہے کہ فکر و الفاظ کی کامل ہم آہنگی ہی فن کو اثر انگیزی کا غیر معمولی کیف و سرور عطا

کرتی ہے۔ اس سے قبل کہ ان امور پر روشنی ڈالی جائے۔ ناول کے موضوع سے متعلق چند باتیں پیش خدمت ہیں۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ ناول کا موضوع عہد حاضر کی سیاست کا ٹوٹتا بکھرتا ہوا اقداری نظام ہے۔ جو ملک وقوم کو گھن کی طرح کھائے جارہا ہے۔ یہی اس ناول کا تخلیقی محرک ہے اور بنیادی طور پر ناول کی کہانی اسی فکری دھارے کے ساتھ بہتی نظر آتی ہے۔ لیکن کہانی کی ترتیب وتنظیم صوبۂ بہار کے سیاسی منظرنامے کے پس منظر میں کی گئی ہے۔ اس لیے بیان کردہ تمام واقعات ومعاملات کا اطلاق بہ ظاہر تو صوبۂ بہار کی سیاسی سرگرمیوں پر ہوتا نظر آتا ہے۔ لیکن جس قسم کی سیاسی داؤ پیچ کی رنگ آمیزی اس ناول کے کینوس پر کی گئی ہے اس سے پورے ملک کا سیاسی نقشہ ابھر کر سامنے آجاتا ہے۔ یہ تخلیقی طریقۂ کار شمول ۱؎ کے عمومیت پسندانہ ذہنی رجحان کی جانب اشارہ کرتا ہے۔

ناول کے ابتدائی مکالموں سے ناول نگار کے فکری موقف کی وضاحت تو ہوتی ہی ہے ساتھ ہی ساتھ سیاست کے مفاد پرستانہ رویے اور انحطاط پذیر سماجی قدروں پر بھی روشنی پڑتی ہے!

(۱)۔ ''فہیم الدین شروانی کو اکثر محسوس ہوتا ہے کہ جس عہد میں وہ جی رہا ہے وہ پٹے اور زنجیر کا عہد ہے۔ جہاں ہر آدمی کے گلے میں پٹہ ہے اور زنجیر سامنے والے آدمی کے ہاتھوں میں ہے۔ یہ احساس اس وقت بڑھ جاتا ہے جب وہ محکمے کی اس میٹنگ میں حصہ لیتے جس میں اعلیٰ حکام کے علاوہ سیاسی رہنما بھی شریک ہوتے۔ سبھی زنجیر کستے......ایم۔ایل۔اے......ایم۔پی......مکھیا......سرپنچ...... کمل ناتھ منڈل کچھ زیادہ ہی کستا''۔

(۲)۔ ''دور غلامی کی ڈالی پٹے اور زنجیر کا عہد آتے آتے بھینٹ میں بدل گئی''۔

آزادی کے بعد ملک کا سیاسی منظرنامہ بڑی ہی تیزی کے ساتھ بدلتا چلا گیا۔ قبل آزادی کے سرفروشان وطن نے جن سماجی اور سیاسی لعنتوں کے خلاف اعلان جنگ کا بگل بجایا تھا اس کی آواز آزادی ملنے کے بعد دب گئی۔ یعنی سیاست میں جس قسم کا مثبت رویہ آزادی سے قبل دیکھنے کو ملتا تھا آج اس کا نام ونشان بھی نہیں ہے! مطلب یہ کہ آزادی تو مل گئی لیکن دورِ غلامی کی بہت ساری لعنتوں کو گلے کا ہار بنائے رکھا۔ اس چالاکی کے ساتھ کہ پرانی شراب نئی بوتل میں بھی خمار آگیں ہی محسوس ہو۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تغیرات زمانہ کے ساتھ ساتھ اس عہد کے زوال آمادہ فکری نظام نے ایک نئی صورت اختیار کرلی۔

ظاہر ہے کہ رائے بہادروں اور خان بہادروں کی شان و شوکت کو جن لوگوں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا وہ سماج واد اور غریبی ہٹاؤ جیسے انقلابانہ تصور کے فروغ کو کیسے برداشت کرتے! چنانچہ اپنی سماجی بالا دستی کو برقرار رکھنے کی خاطر ان لوگوں نے ان نئے انقلاب آمیز سماجی تصورات کو خوش کن نعروں سے تعبیر کر کے معصوم عوام کو اپنے مایا جال میں پھنسا کر گمراہ کرنے کی گھناونی حرکت کی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ان روٗسا اور جاگیرداروں کا ذہنی اور فکری تسلط آج بھی ملک پر سایہ فگن ہے۔ فرق صرف اب ان قدروں اور افکار و نظریات کے برتاؤ میں ہے۔ آج یہ جاگیردارانہ اور حاکمانہ رویہ زندگی اور سماج کی نچلی سطح پر بھی دیکھنے کو مل رہا ہے۔ اسی منفی سوچ اور فکر کا نتیجہ ہے کہ بدعنوانیوں کی جڑیں ہماری سماجی اور تہذیبی زندگی میں پھیلتی ہی چلی جا رہی ہیں۔ بھلا سیاست کا دامن ان سے کیسے بچ سکتا تھا۔ اس نے تو لپک کر ان بدعنوانیوں کو گلے لگایا۔ لہٰذا ان سے بنی سیاست کی زنجیر ایوان حکومت کے گلیاروں کو بھی اپنے شکنجے میں کستی چلی گئی۔

اب ''بھینٹ'' کرنے کا فیشن عام سا ہو گیا ہے۔ ناول نگار نے لفظ بھینٹ کو رشوت ستانی کے لیے بطور استعارہ استعمال کیا ہے۔ صوبۂ بہار کی علاقائی بولیوں میں اس قسم کے الفاظ کا استعمال کثرت سے ہوتا ہے۔ مثلاً دھاکڑ، دبگ، دھرندر، لوہڑ، گھامڑ، تھیتھر، لڑبھس، یہ سب الفاظ اس ناول میں تخلیقی سطح پر برتے گئے ہیں۔ جن کے توسط سے ایک مخصوص سماجی زندگی کی مخصوص طرز فکر سے ہماری آشنائی ہوتی ہے۔ ہاں تو بھینٹ کے پس منظر میں ناول نگار کا یہ مشاہدہ حد درجہ فکر انگیز ہے۔ ساتھ ہی اس میں طنز کی تیز دھار کا بھی شدید احساس ہوتا ہے۔

> ''شروانی کے نزدیک ایمان دار وہ ہے جو پیسے لے کر کام کر دیتا ہے..... جو پیسے بھی لے اور کام نہیں کرے وہ بے ایمان ہے''

بے ایمانیوں کے حوالے سے یہ مکالمہ عصر حاضر کی نئی فنکارانہ بصیرتوں کا اشاریہ ہے۔ یہ نئی بصیرتیں سیاسی رہنماؤں اور حکومت کے اہلکاروں کی حد درجہ اخلاقی تنزلی سے عبارت ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس ناول کا نشانِ امتیاز شموئل احمد کا وہ احتجاجانہ لب ولہجہ ہے جس کی گونج ناول کے بین السطور میں ہر جگہ سنائی پڑتی ہے۔

بہ ظاہر تو فہیم الدین شروانی اس ناول کا مرکزی کردار ہے جو سیاست دانوں اور سرکاری منتریوں کے دو پاٹوں کے درمیان پستا رہتا ہے۔ لیکن شروانی کی دور اندیشی اور معاملہ فہمی ان تمام

معاملات کو سر کر لیتی ہے۔ شروآتی کی Strategy میں دور اندیشی کی جھلک اس لیے ملتی ہے کہ اگر وہ اس سے کام نہ لیتیا تو مصلحتوں کے دروازے بند ہو جاتے۔ ایسی صورت میں ناول نگار کو اس ناول میں جس بنیادی فکری معرکہ آرائی کی قبیح تصویر پیش کرنا مقصود تھا شاید وہ اس میں کامیاب نہ ہوتا۔ چنانچہ فہیم الدین شروانی کی مفاہمت پسندانہ ذہنیت اس بات کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ آج کے مفاد پرست معاشرہ میں اصول پرستی کی راسخیت پر قائم رہنا ایک کارِ عبث ہے۔ تب ہی تو ناول کے پلاٹ کے اختتامی حصے میں شروانی محکمۂ آبی وسائل کے ایکزیکیٹو انجینیر کے عہدے پر رہ کر سیاسی داؤ پیچ سیکھتا ہوا ایوان قانون سازیہ کا رکن بن جاتا ہے۔ اس منزل تک پہنچنے کے لیے اس کو نہ جانے کتنی سیاسی قلابازیاں اور کھیلے کرنے پڑے۔ یہ آج کی سیاست کا ایک عبرت ناک پہلو ہے۔ دراصل بھینٹ کرنے کی جو رسم سیاست دانوں نے چلا رکھی تھی وہ اس کو ایک قطعی شکل دینا چاہتا تھا۔ آئے دن کی چھوٹی بڑی بھینٹ سے وہ تنگ آچکا تھا۔ معمولی نام نہاد سیاسی کارکن سے لے کر چوٹی کے سیاست داں ہر کسی کو بھینٹ کی حاجت تھی۔

ایم۔ ایل۔ اے۔ کمل ناتھ منڈل سے لے کر رام چرتر پاسبان جیسا ٹٹ پونجیا ور کر بھی شروآتی کی گردن کو بھینٹ کی زنجیر سے کستا چلا جا رہا تھا۔ بہ ظاہر تو پاسبان نے شروآتی کو بتایا کہ وہ چمن لال چنچل، چیرمین دھیان آکرشن سمیتی کا پی۔ اے ہے۔ لیکن رمیش یادو نے شروآتی کو بتایا کہ وہ چمن لال چنچل کے گاؤں کا ہے اور ان کا جھاڑو برتن کرتا ہے۔ تو شروانی ورطۂ حیرت میں ڈوب گیا۔ کیونکہ پاسبان کی حاجت روائی شروانی کے لیے ناقابل برداشت تھی۔ لیکن شروانی کی عافیت اسی میں تھی کہ وہ سماجی اور سیاسی رتبے سے قطع نظر رام چرتر پاسبان کی خواہشوں کی بھی تکمیل کرے۔ واقعہ کا یہ المناک پہلو سیاست کی مضحکہ خیزی اور اس کے استحصالانہ نظام کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ ایک جھاڑو برتن کرنے والا بھی ایکزیکیٹو انجینیر کو رعب اور دھونس جما کر بھینٹ کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے۔

شروآتی ایسا کیوں کرتا ہے اس میں بھی فکر کا وہی پہلو کار فرما ہے کہ اصول پرستی کا آج کے زوال آمادہ معاشرے میں اب کوئی مقام نہیں رہا۔ اس پس منظر میں شروانی کی زبانی ناول نگار کے اس تلخ تجربے اور تیز و تند مشاہدے پر غور فرمایئے جس میں زندگی اور سماج کی اس گھناونی تصویر کے حوالے سے وہ ایک متشدد فنکار (Violent Artist) کی صورت میں ابھرتا نظر آتا ہے۔

''قاضی کے گھر کا چوہا بھی قاضی ہوتا ہے''

جی ہاں رام چرتر پاسبان قاضی کے گھر کا چوہا ہی تو ہے جو خود کو بھی قاضی تصور کرتا ہے۔ طنز کی یہ تیز دھار اس ناول میں فنکار کی تخلیقی فکر کے ایک بنیادی پہلو کی صورت میں اجاگر ہوتی ہے جو موضوع کے پیش نظر تقاضائے سخن میں ایک قسم کی طراریت کی فضا بحال کرتی ہے۔ اس ضمن میں ایک اور مثال ملاحظہ فرمائیے:

''ڈوم شو چالیہ میں ککڑی کھاتا تھا..... نیتا شو چالیہ میں چاندی اگائے گا''۔

مشاہدے میں جزئیات کی شمولیت اس کی تندی و تیزی میں اضافہ کی موجب بنتی ہے۔ مزید یہ کہ یہ فنکارانہ عمل زبان کو اس کے تخلیقی شناخت نامے کی صورت میں ظاہر کرتا ہے۔ چنانچہ اس ناول کے توسط سے ناول نگار نے فن کی ایک نئی شاہراہ تعمیر کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ شاہراہ کیسی ہے اور اس کی تعمیر میں کتنی فنکارانہ ہنرمندی کی کارفرمائی ہے اس جانب اجمالاً جابجا روشنی ڈالنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ہاں تو عرض یہ کر رہا تھا کہ شرواتی روز روز کی بھینٹ سے تنگ آ چکا تھا لہٰذا، اجبار حالات کے پیش نظر اس کے ذہنی رویے میں یہ تبدیلی پیدا ہونا فطری ہے کہ بھینٹ چڑھانے سے بہتر ہے کہ خود بھینٹ کا مرکز و محور بن جائے۔ مطلب یہ کہ بہتی گنگا میں ہاتھ دھو لینے میں ہی عقلمندی ہے۔ یہی زمانے کا تقاضا ہے اور اسی میں موقع پرستی کی ہنرمندی کا راز مضمر ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا شرواتی کے لیے موجودہ نظام کا حصہ بننا ناگزیر تھا۔ یا پھر وہ اس کرپٹ نظام کے خلاف علم بغاوت اٹھاتا۔ شخصیت کی Integrity کو بنائے رکھنا کوئی آسان کام نہیں۔ اس کے لیے غیر معمولی ارادے کی پختگی کی ضرورت ہے۔ جو غالباً آج کے پُرآشوب اور پُرفتن زمانے میں ختم ہوتا جا رہا ہے۔ مزید یہ کہ بے ضمیری کے خلاف اس جنگ میں نفع کم اور نقصان زیادہ ہے۔ حالانکہ وجود کی Integrity کے سلسلے میں بحث کا ایک امکانی پہلو یہ بھی ہے کہ ہزار نامساعد حالات کے باوجود بے شمار شخصیتیں ایسی ہیں جن کی اصول پرستی کی راسخیت پر مصلحت اندیشیوں نے بھی دم توڑ دیا۔

اب دیکھنا یہ ہے کہ اس ضمن میں شموئل احمد کا فکری موقف کیا ہے؟ میرا خیال ہے کہ موقع پرستی اور ابن الوقتی کے تناظر میں ذہن و فکر کا یہ بدلتا مزاج شموئل احمد کی تخلیقی فکر کے منافی ہے۔ کیونکہ وہ اس ناول میں ان تمام گندم نما جو فروش سیاسی رہنماؤں سے نبرد آزما نظر آتے ہیں جو سیاست کی تہذیبی روایات و اقدار کی پامالی کے ذمہ دار ہیں۔ ایسی صورت میں اس فکری معرکہ آرائی کو اگر آپ ایک متشدد فنکارانہ رویئے سے تعبیر کرتے ہیں تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن میں نے ان کو ایک Violent Artist اس لیے کہا

ہے کہ جو لوگ اقدار و اخلاق کی سطح پر معاشرے کی زبوں حالی کے ذمہ دار ہیں وہ ہمارے بزرگ سیاسی رہنماؤں کی ایثار و قربانی اور ملک و قوم کے لیے کی گئیں ان کی بے لوث خدمات کو فراموش کر چکے ہیں۔ ذہن و فکر کا یہ المیہ اگر ایک حساس فنکار کے جذبہ و احساس میں برہمی و بیزاری کی کیفیت پیدا کرتا ہے تو میں اس صورت حال کو فنکار کی بیدار مغزی اور اس کے متحرک تخلیقی شعور پر محمول کرتا ہوں۔ چنانچہ یہ ناول اسی برہمی و بیزاری کے ایک تخلیقی نمونے کی صورت میں وجود میں آتا ہے۔ جس میں معاشرے کو اعتدال و توازن میں لانے کی ایک بے چین سی خواہش بھی انگڑائی لیتی نظر آتی ہے۔ اور یہ اسی خواہش کا نتیجہ ہے کہ مسز کمد چگانی کی کردار نگاری کرتے وقت ان کا قلم دور حاضر کی سیاست کے ایک اور گھناونے رُخ پر طنز کی تیز دھار چلاتا ہے۔

''مسز کمد چگانی کی زندگی میں سیاست اور سیکس آپس میں گڈمڈ ہو گئے تھے''۔

آج کی سیاست کے سفلے پن اور گراوٹ کا ایک زبردست پہلو سیکس کا عمل دخل بھی ہے۔ جس کی جانب ناول نگار نے اشارہ کیا ہے۔ دراصل آزادی سے قبل اور بعد کا یہ سیاسی منظر نامہ ملک و قوم کے لیے ایک لمحہ فکریہ ہے! کہاں ارونا آصف علی اور سروجنی نائیڈو جیسی خاتون سیاست داں جن کی سیاسی سرگرمیاں فکر و تہذیب کی اعلیٰ ترین قدروں کی مظہر تھیں اور کہاں آج کی سیاست جس میں بشمول دیگر برائیوں کے عورت کی حیثیت بڑی بڑی کمپنیوں کے اشتہاری Models سے زیادہ نہیں ناول نگار کا اس ٹوٹتے بکھرتے سیاسی سماج سے متنفر ہونا مروجہ سماجی اور سیاسی قدروں کے تئیں اس کی غیر مفاہمت پسندانہ ذہنیت کا اشاریہ ہے۔ حالانکہ جب وہ مسز کمد چگانی کی کردار نگاری کو Back Flash میں لے جاتے ہیں تو وہ ایک صحت مند اور صالح سیاسی روش کا اعتراف و اقرار بھی کرتے نظر آتے ہیں:

''مسز کمد چگانی ہمیشہ سے ایسی نہیں تھیں۔ اگرچہ طالب علمی کے زمانے سے ہی ان کی دلچسپی سیاست میں تھی۔ لیکن سیاست اور سیکس اس طرح گڈمڈ نہیں تھے''۔

بدلتے ہوئے اس سیاسی مزاج کے پس منظر میں شموئل احمد ما قبل آزادی اور مابعد آزادی کے Political Trend پر اپنے جذبہ و احساس کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

''آزادی سے پہلے نہرو ماس لیڈر ہوا کرتے تھے۔ آزادی کے بعد پارٹی لیڈر ہو کر رہ گئے۔ لوک تنتر کبھی ماس لیڈر پیدا نہیں کرتا۔ لوک تنتر ہمیشہ پارٹی لیڈر

پیدا کرتا ہے۔ اور پارٹی لیڈر صرف پارٹی کے ہت میں سوچتا ہے۔ وہ دیش کے ہت میں سوچ ہی نہیں سکتا"۔

اس اقتباس سے ناول نگار کے گہرے سیاسی وژن کا اندازہ ہوتا ہے۔ میرے خیال میں یہ مکالمہ Politician اور Statesman کے فرق کو واضح کرتا ہے۔ یعنی Politician اپنی پارٹی کے مفادات کو ترجیح دیتا ہے۔ جبکہ Statesman کے نزدیک ملک وقوم کے مفادات اوّلیت کا درجہ رکھتے ہیں۔ حالانکہ عصر حاضر میں دنیا کی سب سے مقبول ترین طرز حکومت جمہوری نظام کو ہی تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن مفاد پرستی کی سیاست نے اس کی افادیت کا گلا گھونٹ دیا۔ یہی وجہ ہے کہ Statesmanship کی روح اب ختم ہو چکی ہے اور موقع پرستی نیز استحصالانہ رویے پر مبنی سیاست کا فروغ زوروں پر ہے۔ ناول نگار کی یہ تخلیقی سوچ اس ناول کا ایک جاندار پہلو ہے کاش کہ وہ اس موضوع پر جزوی اظہار خیال سے اجتناب کرتے ہوئے ماقبل آزادی کی سیاست کے روشن پہلوؤں پر قدرے تفصیلی گفتگو کرتے تو شاید ناول کی تخلیقی جہت ترسیل فکر کی سطح پر کچھ دوسری ہی صورت میں نظر آتی۔

اب تک جو گفتگو ہوئی ہے وہ سیاسی بدعنوانیوں اور بے ایمانیوں کو احاطہ کرتی ہے۔ یہ چیزیں مہاماری کی صورت میں زندگی اور سماج کے مختلف شعبوں کو بری طرح متاثر کر رہی ہیں۔ ناول نگار نے مہاماری کے ایک دوسرے پہلو فاشزم پر بھی اپنی فکرمندیوں کا فنکارانہ اظہار کیا ہے جو قومی اور بین الاقوامی سطح پر حد درجہ تشویشناک اور خطرناک صورت اختیار کرتی چلی جا رہی ہے۔ ماضی میں بھی دنیا کی قومیں اس لعنت کو جھیل چکی ہیں اور آج بھی جھیل رہی ہیں۔ بس یہ سمجھئے کہ یہ دانشوری کے نام پر ایک قسم کی فکری آلودگی ہے۔ جس کی زہرناکی سے ملک وقوم کی یک جہتی اور سالمیت پر خطرے کی گھنٹی بجنے لگی ہے۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمائیے!

"تاریخ کے سینے میں فاشزم کے پنجے پیوست ہیں۔ نصابی کتابوں سے لیکر کلیسا کی دیواروں تک فاشزم اپنا وجود درج کر رہی ہے۔ ماحول میں ایک طرح کا تناؤ سا پیدا ہو گیا ہے"۔

اپنی باتوں کو دوسروں پر زبردستی تھوپنے کی جو روش ایک زمانے سے چلی آرہی ہے آج یہ اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکی ہے۔ دانشوری کے نام پر عصبیت کا ننگا ناچ کھیلا جاتا ہے۔ عصبیت کے اس بڑھتے قدم کو روکنا دانشوروں کا اوّلین فرض ہے۔ چنانچہ اس کے تئیں ناول نگار کی تشویشنا کیاں اس کے

فکر و فن کو دانشورانہ پیراہن عطا کرتی ہیں۔ اس کی وجہ شموئل احمد کی غیر جانبدارانہ تخلیقی سوچ ہے جو زندگی اور سماج کے ہران زخموں پر نشتر زنی کرتی ہے جو ناسور بن چکے ہیں۔ منوواد، برہمن واد اور جاتی پرتھا کے حوالے سے بھی جو گفتگو ناول نگار نے کی ہے اس میں بھی فکر و نظر کا یہی رویہ کار فرما نظر آتا ہے۔ یعنی بعض سیاسی اور سماجی تحفظات کے پیش نظر عقائد و نظریات کی گمراہ کن تعبیر و تفسیر پیش کرنے کی مذموم کوششیں، ان نام نہاد دانشوروں کی دانشوری پر ایک سوالیہ نشان لگاتی نظر آرہی ہیں!

اب مجھے عرض یہ کرنا ہے کہ مسز کمد چگانی کے کردار میں سیکس کے عمل دخل کی تصویر کشی کرتے وقت ناول نگار کے ہاتھ سے شائستگی کا دامن چھوٹتا نظر آتا ہے اور اس کا دامن فن فحش نگاری کے کانٹوں سے بار بار الجھتا رہتا ہے۔ یہ فن نگارش کا ایک کمزور پہلو ہے۔ کیونکہ ادب کے بڑے فنکاروں نے جنس ونفس کی کشمکش کی عکس ریزی کرتے وقت اس کے مضمرات و اثرات کے اظہار میں نظم و ضبط اور اعتدال و توازن کی راہ اختیار کی ہے۔ ویسے بھی سنجیدہ ادبی تحریریں ادیب کی مہذب سوچ کی مظہر ہوتی ہیں۔ غور طلب امر یہ بھی ہے کہ فکر و خیال کا براہ راست اظہار تخلیقی زبان کے حسن کو مجروح کرتا ہے۔ زبان کے علامتی اور استعاراتی نظام میں ہی اس کے حسن کا راز پوشیدہ ہے۔ یہ فنکار کے تجربہ و احساس کو تخلیق کی ایک فطری صورت عطا کرتا ہے۔ جہاں تک ترسیل فکر کا معاملہ ہے تو اس کا انحصار فنکار کی اظہاری صلاحیتوں پر ہے۔ تخلیقی تجربے کا شعور جتنا بالیدہ اور صاف ستھرا ہوگا اس کی فنکاری اتنی ہی سنجیدہ اور متین صورت میں وجود میں آئے گی۔ بالخصوص ادب میں EroticWriting ایک محتاط تصنیفی رویے کا متقاضی ہے۔ یہ محتاط پسندی جنسی تلذذ پرستی کے رجحان کو قابو میں رکھتی ہے۔ اتنا ہی نہیں یہ سیکس کو ایک سبلائم صورت میں ظاہر کرتی ہے۔ لغت میں Sublime کی تشریح اس طرح کی گئی ہے:

''Raised above the ordinary Level'' گویا عامیانہ پن سے گریز اور غیر معمولی افکار و نظریات کا اظہار ہی علمی و ادبی سرگرمیوں کی انفرادیت ہے۔ سیکس کے حوالے سے Sublimity پردہ پوشی اور مہذب سوچ کا اشاریہ ہے اور جنسی نراجیت سے اجتناب۔ ''کھول دو'' فسادات کے پس منظر میں لکھی گئی منٹو کی ایک بہترین کہانی ہے۔ اب یہ دیکھیے کہ منٹو نے کتنی فنکارانہ چابکدستی سے اس کہانی میں سیکس کو سبلائم کیا ہے۔ تقسیم ہند کے وقت سراج الدین امرتسر سے مغل پورہ پہنچتا ہے۔ ساتھ میں بیوی اور اس کی جوان بیٹی سکینہ بھی ہے۔ راستے میں ٹرین پر حملہ ہوتا ہے اور اس کی بیٹی اس افراتفری

میں غائب ہو جاتی ہے۔ سراج الدین کا دماغی توازن بگڑ جاتا ہے۔ مسلمان رضا کاروں نے اس کو دلاسہ دیا کہ وہ سکینہ کو تلاش کر کے اس کے پاس پہنچا دیں گے۔ سکینہ رضا کاروں کو مل جاتی ہے لیکن وہ اس کو سراج الدین کے پاس نہیں لاتے بلکہ اپنی ہوسنا کی اور درندگی کا شکار بناتے ہیں۔ اور سڑک پر پھینک دیتے ہیں۔ مہاجر کیمپ کے پاس سے جب چند افراد اس کو اسپتال لے جا رہے ہیں تو سراج الدین اپنی بیٹی کو پہچان لیتا ہے۔ اب اس المناک چویشن کے پیش نظر کہانی کے اس Turning Point پر غور فرمائیے جب ڈاکٹر کہتا ہے کھڑکی کھول دو۔

''مردہ جسم میں جنبش ہوئی۔ بے جان ہاتھوں نے ازار بند کھولا، اور شلوار نیچے سرکا دی'' سکینہ کا یہ غیر شعوری عمل جنسی جذبات کے مشتعل ہونے کا موجب نہیں بنتا۔ بلکہ وہ جس جنون و درندگی کی شکار ہوئی اس کے خلاف نفرت و حقارت کے جذبات کا بھڑکنا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ سکینہ کے حواس پر اُن درندہ صفت لوگوں کی وحشت ناکیاں اور ہوسناکیاں اس بُری طرح چھائی ہوئی تھیں کہ ڈاکٹر نے جب کہا کہ کھڑکی کھول دو تو سکینہ ازار بند کھول دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ جنسی استحصال پر مبنی یہ ایک غیر معمولی تخلیقی نمونہ ہے جس میں سکینہ کی نفسیاتی ہیجان انگیزیاں سیکس کو سبلائم کر دیتی ہیں۔ یہ منٹو کی فنکاری کا اوج کمال ہے کہ اس نے اپنے جذبات اور الفاظ کو فن کے تابع بنا کر ہمارے ذہن کو فکر واحساس کی سنجیدگی و متانت کی طرف راغب کرتی ہے! لیکن شموئل احمد کا فکر وفن اس معاملے میں قطعی مفاہمت پسند نظر نہیں آتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ناول نگار بہشتی زیور کی تحریروں کو بھی مخرب اخلاق تصور کرتا ہے۔

''آداب سکھانے کے بہانے مولانا نے لطف لے لے کر جنس نگاری کی ہے''۔

میرے نزدیک یہ ناول نگار کی روشن خیالی کا ایک منفی پہلو ہے۔

سطور بالا میں کرداروں کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی ہے ان میں واقعات کے تناظر میں ناول نگار کے افکار و نظریات ہی بنیادی اہمیت کے حامل ہیں۔ یعنی اس ناول کے تخلیقی محرکات وہ واقعات و معاملات ہی ہیں جو فنکار کی نظر میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور کردار، واقعات کے بطن سے خود بہ خود خلق ہوتے چلے گئے ہیں۔ یا یوں کہیے کہ اس ناول میں کرداروں کی حیثیت محض ایک Tool کی

ہے جو ناول نگار کے خیالات کو Carry کرتے ہیں۔ عصر حاضر کی فکشن نگاری کا فنی مزاج نظریات وافکار اور واقعات وحادثات ہی سے عبارت ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ اس ناول میں بھی بیانیہ کی تکنیک میں واقعات ہی کلیدی رول ادا کرتے نظر آتے ہیں۔ دیگر فنی لوازم اسی کے گرد گھومتے رہتے ہیں۔ جہاں تک بیانیہ کا معاملہ ہے اس کے لیے کسی زمین کی ضرورت پڑتی ہے۔ بغیر اس کے خلا میں قصے کی ماجرا سازی ممکن نہیں۔ چنانچہ یہ کلیہ کے واقعات بیانیہ کی کلید نہیں بن سکتے محض ایک خام خیالی ہے۔ البتہ یہ فنی نکتہ ضرور ملحوظ رہے کہ جو واقعہ بیان کیا جا رہا ہے اس میں تخلیقی تجربہ بننے کی صلاحیت موجود ہے کہ نہیں!

تصورِ فن کے اس بنیادی نکتے کی روشنی میں اگر اس ناول کا آپ بغور جائزہ لیں تو اندازہ ہوگا کہ بعض ایسے واقعات ومعاملات کو بھی قصے کی صورت میں پیش کیا گیا ہے جو فوری ردعمل کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ مسیحا کے حوالے سے لالو پرساد کی جن سیاسی سرگرمیوں کو تخلیق فن کا حصہ بنانے کی جو شعوری کوشش کی گئی ہے ان میں اثر انگیزی کی کیفیت محسوس نہیں ہوتی۔ کیونکہ ان سرگرمیوں کے مضمرات اور ان کے اقتداری نتائج کے اثرات ابھی لوگوں کے ذہن پر چھائے ہوئے ہیں۔ یا یوں کہیے کہ یہ واقعات ابھی اپنی صحافتی نوعیت کے دائرے سے باہر نکل نہیں پائے ہیں۔ صحافت اور سنجیدہ ادب میں یہی فرق ہے کہ صحافتی تحریریں فوری ردعمل کے نتیجے میں وقوع پذیر ہوتی ہیں جبکہ ادبی تحریریں اس وقت تک وجود میں نہیں آتی ہیں جب تک کہ متعلقہ واقعات وحادثات معیار واقدار کی فنکارانہ میزان پر کھرے نہ اتریں۔

محمد حسن عسکری نے اپنی مرتب کردہ کتاب ''بہترین افسانے'' کے پیش لفظ میں ٹھیک ہی لکھا ہے:

> ''آرٹ کا اختصاص یہ ہے کہ وہ فوری محرکات سے اثر نہیں لیتا۔ جب تک کسی واقعے کی انسانی اہمیت اور معنویت روشن نہ ہو وہ آرٹ کے لیے بے کار ہے۔ عوام اور سیاسی لیڈر واقعات کو بڑی بے صبری سے حلق میں ٹھونستے چلے جاتے ہیں۔ اس لیے وہ صرف بدہضمی پیدا کرتے ہیں۔ آرٹسٹ ان کو مناسب خوراکوں میں ہضم کرتا ہے۔ لہٰذا اس کے اندر وہ خون بن جاتے ہیں۔ یہی ہے آرٹ کا فرق اور اس کا فائدہ۔''

اب رہی بات کہ ''مہاماری'' کے فنکار نے اپنے فن کو حد درجہ عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی تو کیوں اور کس انداز سے؟

فکر و فن کے اس مطمح نظر کی توضیح کے لیے اردو کے ایک دوسرے معتبر ناقد پروفیسر آل احمد سرور کے اس فکر انگیز ریمارک کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ ''نظر اور نظریے'' میں سرور صاحب نے لکھا ہے:

''ادب میں روح عصر ضروری ہے عصریت نہیں''۔ میرا خیال ہے کہ شموئل احمد نے اس اہم فنی نکتے کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہی زیر بحث ناول کی تخلیق کی ہے۔ چنانچہ یہ ناول اپنے موضوع کی اہمیت و معنویت کے لحاظ سے روح عصر کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔ البتہ جہاں جہاں ناول نگار نے اس اہم فنی نکتے سے انحراف کیا ہے یا پھر ان کی فنکاری غیر شعوری طور پر ہی سہی اس سے عہدہ برآ نہ ہو سکی، وہ حصے بے جا اور لاطائل عصریت سے بوجھل ہو کر بے کیف و بے رنگ محسوس ہوتے نظر آتے ہیں۔ (مطبوعہ سہ ماہی ''مباحثہ'' پٹنہ، ۲۰۰۴ء)

(تکمیل مضمون کی تاریخ: ۲۷؍ جنوری ۲۰۰۴ء)

(5)

شکست کی آواز

''شکست کی آواز'' جناب عبد الصمد کا تازہ ترین ناول ہے۔ سنہ اشاعت ۲۰۱۳ء ہے۔ اناسی (۷۹) Episodes پر مشتمل ۳۸۲ صفحات پر پھیلے اس ناول میں ناول نگار کی تخلیقی فکر فرد اور زندگی کے حوالے سے تجربے کی خود روا ور فطری لذت آمیزیوں سے روشناس کراتی نظر آتی ہے۔ روشناسی کے اس فنکارانہ عمل میں جنس و نفس کی تابعداری کے تخلیقی منظر نامہ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

ہٰذا ناول کا موضوع جنس و نفس کی فطری جبلت ہے۔ جنسی جبلت تو انسانی نفس کی سرشت میں داخل ہے۔ لیکن اس کے فطری تفاعل کے لئے ایک Code of Ethics بھی ہے۔ جس پر عمل کرنا ضروری ہے۔ انحراف کی صورت میں اس کی بے مقصد اور بے معنی شوق فرمایاں، بے سمتی اور بے راہ روی کے راستے پر گامزن ہو جاتی ہیں۔

ناول کا ''انتساب'' جن نوجوانوں کے نام ہے اس کو پیش نظر رکھئے!

''ان نوجوانوں کے نام جن کی ایک بڑی تعداد دھند میں کھوئی ہوئی منزل کی طرف رواں دواں ہے۔''

ناول نگار کی اس اشاراتی گفتگو پر غور فرمایئے کہ آج کا نوجوان دھند میں کھوئی ہوئی کون سی منزل کی طرف رواں دواں ہے؟ یہ ایک حقیقت ہے کہ آج کا نوجوان فیشن، گلیمر اور الکٹرانک میڈیا کی دھندلائی چمک دمک میں ایسا کھو گیا ہے کہ اسے زندگی کی بہترین اخلاقی اور انسانی قدروں کی کوئی خبر ہی نہیں۔ چنانچہ گلیمر کے اس عہد میں جنس کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول نگار نے تخلیق کی سطح پر اپنے اس فکری موقف کے اظہار کے لئے جنس کو ہی موضوع بنایا۔

ایسی بات نہیں ہے کہ جنس و نفس کی کشمکش کی یہ داستان کوئی نئی داستان ہے۔ بلکہ یہ تو انسانی وجود کا ایک حصہ ہے۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ اس کے مظاہر میں اعتدال و توازن کا درس پوشیدہ ہے۔ در پردہ شوق فرمایاں تو امرا، شرفا اور نام نہاد طبقہ اشراف کی معاشرتی زندگی کا حصہ کل بھی تھیں اور

آج بھی ہیں۔ لیکن آج ان شوق فرمائیوں کی بے ستری دیکھنے کے لائق ہے، جو واقعی دھند میں کھوئی ہوئی منزل ہے۔ جس کے نام ونشان کا دور دور تک اتہ پتہ نہیں۔ آج کا نوجوان ایک ایسی جنسی بے سمتی اور بے راہ روی کا شکار ہے کہ الامان الحفیظ! یہ جنس گزیدہ Explosive معاشرتی منظر نامہ ہمارے اور آپ کے لئے ایک لمحہ فکریہ فراہم کرتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ ''انتساب'' میں ہی ناول کا تھیم (Theme) پوشیدہ ہے۔ ناول کے بیانیہ میں موضوع اور تھیم باہم پیوست محسوس ہوتے ہیں۔ ناول کی تخلیقی کرافٹنگ کے لئے یہ طریقہ نگارش بے حد ضروری ہے۔

ہاں تو، تھیم (Theme) ناول نگار کی اصلاحی تخلیقی فکر سے عبارت نظر آتا ہے۔ مطلب یہ کہ فکر وسوچ کی نراجیت سے اجتناب! کہ اسی میں ایک بامقصد اور بامعنی زندگی کے راز پوشیدہ ہیں۔ ممکن ہے کہ میری اس توجیہہ پسندی کو آپ مولویانہ ذہنیت پر محمول کریں۔ لیکن موجودہ سماجی زندگی کی تباہ کن، دھماکہ خیز صورت حال کو پیش نظر رکھتے ہوئے آج اپنے وجود کی جواب دہی (Accountability) کا ازسرنو جائزہ لینا از حد ضروری ہے۔ یاد رکھئے کہ ادب ایک مہذب اور شریفانہ علمی اور تخلیقی سرگرمی ہے۔

خیر اس گفتگو کو یہیں پر ختم کرتا ہوں اور عرض یہ کرنا ہے کہ یہ ناول نری عصریت کا ملغوبہ نہیں ہے بلکہ روح عصر کا ترجمان ہے۔

''انتساب'' ناول کا تخلیقی دیباچہ (Prologue) ہے۔ پورے ناول کی ماجرا سازی اسی انتساب کے گرد گھومتی نظر آتی ہے۔ ناول کے بیانیہ کے زیادہ تر کلیدی حصے دھند میں کھوئی ہوئی منزل کی داستان سرائی سے ہی مملو نظر آتے ہیں۔

اس مختصر سی تمہیدی گفتگو کی روشنی میں ناول کے اندرون کے چند گوشوں پر گفتگو ملاحظہ فرمائیے۔

ندیم اس ناول کا مرکزی کردار ہے جو حد درجہ مجہول وانفعال نظر آتا ہے۔ جنسی تلذذ پرستی ہی اس کی زندگی کا مرکز ومحور ہے۔ یہ ایک ایسا شوق جنوں تھا جس کے راستے تو مسدود تھے ہی منزل کا نام و نشان تک بھی نہ تھا۔ بارہ تیرہ برس کی عمر سے اس کے جنسی جذبہ واحساس میں نراجیت کی جو کیفیت پیدا ہوئی وہ زندگی کے آخری دنوں تک قائم رہی۔ کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک نوجوان کا ایسا جنسی ابال تھا جس میں لاشعور کے مقابلے میں شعور کا Quantum ہی حاوی نظر آتا ہے۔ ناول نگار نے ندیم کے کردار کے توسط

سے اس Anarchic Sexual Feelings کو آج کے نوجوان طبقہ پر بھی منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک ایسی بے راہ روی اور بے سمتی کہ خدا کی پناہ۔ استثنائی صورت حال سے قطع نظر معاشرے کا غالب نوجوان طبقہ اسی راستے پر گامزن ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ اس ناول میں ناول نگار کی اصلاحی اور مقصدی تخلیقی فکر ونظر کی گونج بین السطور میں سنائی پڑتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فرد، زندگی اور سماج کے دیگر سلگتے مسائل سے قطع نظر زندگی کے مذکورہ بنیادی فطری پہلو کو تخلیقی فن کا حصہ بنایا گیا۔

عام طور پر افسانہ اور ناول کے مرکزی کردار بڑے ہی آئیڈیل ہوا کرتے ہیں۔ اردو اور دیگر زبانوں کے فکشن کی نمائندہ کلاسیکی تحریریں اس اختیار کردہ موقف کی تائید میں پیش کی جاسکتی ہیں۔

لیکن زیر گفتگو ناول کا مرکزی کردار، ندیم حد درجہ Distorted نظر آتا ہے۔ اس چرمرائے ہوئے کردار کے وسیلے سے ناول نگار عبدالصمد نے اپنے تخلیقی موقف کے اظہار میں جوکھم اٹھاتے ہوئے فکر وفن کے مجروح ہونے کا جو خطرہ مول لیا، یہ انہیں کا حصہ ہے۔ کردار نگاری کے حوالے سے عبدالصمد کا یہ تخلیقی تجربہ اردو ناول کے باب میں ایک نشان امتیاز کا درجہ رکھے گا۔ ایسا مجھے یقین ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ مرکزی کردار ندیم کے مقابلے میں اس کے دیگر نسوانی ذیلی کردار زیادہ توانا وفعال نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ ناول نگار نے ندیم کی ذہنی آوارگیوں کی فنکارانہ مصوری کے لئے ان کرداروں کا توانا وفعال ہونا ضروری سمجھا۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو پھر موضوع سخن سے اثر انگیزی کی کیفیت غائب ہو جاتی۔

ان امور پر تفصیلی گفتگو ذیل کی سطور میں کی جارہی ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ ابتدائے سن شعور سے ہی ندیم کی دلچسپیوں اور دلبستگیوں کی آماجگاہ اس کی آوارہ خیالیاں ہی رہیں۔ آلودہ ذہن کی یہ آلودہ خیالیاں اگر ابتدائے سن شعور تک ہی محدود رہتیں تو اسے ایک نوجوان کے ذہنی جنسی ابال سے تعبیر کیا جاسکتا تھا۔ لیکن ہوا یہ کہ فکر وشعور کی پختگی اور زندگی کے آخری دنوں تک اس کے مزاج کی یہ مبتذل کجی ساتھ ساتھ چلتی رہی۔ اسے آپ ندیم کے شعور میں رچی بسی اوباشیوں سے تعبیر کر سکتے ہیں، جو موجودہ سماج اور زندگی کا مزاج بن چکی ہیں۔

ندیم کا گھرانہ بھرا پرا گھرانہ تھا۔ متمول تھا۔ گو کہ زمیندارانہ ٹھاٹ باٹ ختم ہو چکا تھا۔ لیکن دکھاوے کی شان وشوکت برقرار تھی۔ گھر میں اہالی موالی کی کمی نہ تھی۔ پرانے طرز کی حویلی تھی۔ ملازموں،

مصاحبوں اور خادماؤں کی ایک اچھی خاصی تعداد حویلی کی شکستہ عمارت کے کونے کھدروں میں بسیرا کیے ہوئی تھی۔

ندیم کی نگرانی کے لئے House Keeper کی صورت میں ایک ماسٹر صاحب بھی تھے۔ انہیں آپ حویلی کے مصاحب بھی کہہ سکتے ہیں، لیکن تھے بڑے ہی رنگین مزاج اور اوباش پسند۔ ممکن ہے کہ ماسٹر صاحب کی صحبت میں جزوی طور پر ہی سہی ندیم کا مزاج اوباش پسند ہو گیا ہو۔ اس سے قطع نظر ناول کے بیانیہ کے Focus point تو وہ خادمائیں تھیں جو ندیم کی نظر التفات کی مرکز بنی ہوئی تھیں۔ انہیں میں سے ایک نوری تھی جو حویلی کے دیگر کام کاج کے ساتھ ندیم کی خدمت گزاری پر بھی مامور تھی۔

ندیم کی سائیکی میں رچی بسی اوباشیوں اور آوارہ خیالیوں کی ابتدا گھر کے آنگن سے ہوتی ہے۔ نوری کی قربت میں آنے کے بعد وہ اس کے نسائی الہڑپن اور اٹکھیلیوں سے لطف اندوز ہونے لگا۔

نوری کے جسم کی کسمساہٹ اور ابلتی جوانی سے ندیم کی جنسی ہیجان انگیزیاں ایک سیل رواں کے مانند بہتی چلی گئیں۔ جس کا کوئی کنارہ تھا ہی نہیں۔ ندیم کی یہ بے مقصد اور بے سمت لطف اندوزیاں دیکھنے کے قابل تھیں۔ لیکن اس بے ہنگم جذبہ واحساس کی یک طرفہ آنکھ مچولی کی کوئی زبان تو تھی نہیں۔ البتہ اس کی سرشاری اس کے جذبہ واحساس کی تسکین کا سبب ضرور بن رہی تھی۔ لیکن نوری، ندیم کی ان تمام فتنہ سامانیوں سے بے خبر اپنے آپ میں مگن وشادکام رہتی۔ لیکن ندیم کہاں باز آنے والا۔ ایک روز ہوا یہ کہ نوری جب غسل خانے میں نہانے گئی تو ندیم دیوار میں بنے سوراخ سے نوری کے عریاں سراپا جسم کی لطف اندوزی میں محو ہو گیا۔ لیکن چوری پکڑی گئی اور وہ نوری کے ہتھے چڑھ گیا۔

''لو بابو دیکھ لو، کیا دیکھنا چاہتے ہو، جی بھر کے دیکھ لو۔''

ایک مہذب، متمدن اور تعلیم یافتہ گھرانے کے ایک لڑکے کی مبتذل مجہولیت وانفعالیت پر غور فرمایئے اور دوسری جانب نوری جیسی غریب ونادار لڑکی کی توانا سوچ کو پیش نظر رکھئے۔ میرا خیال ہے کہ فکر وسوچ کے یہ دو Contrasting Shades ناول نگار کے طبقاتی تخلیقی موقف کو پیش کرتے ہیں۔ اتنا ہی نہیں نوری کے اس Boldness کو دیکھ کر رگ وریشے میں جھرجھری سی پیدا ہونے لگتی ہے۔ تخلیقی فنکار کا تخلیقی منصب ایسا ہی ہوتا ہے۔ ہاں تو عرض یہ کرنا ہے کہ نوری کے ہاتھوں، ندیم کی یہ پہلی شکست تھی۔ لیکن جنس ونفس کے جو تیز جھکڑ اس کے ذہن ودماغ میں چل رہے تھے، اس کی تندی وتیزی کے سامنے شکست کی یہ آواز صدا بہ صحرا ثابت ہوئی۔

لیکن غور فرمائیے کہ اس شکست کے بعد بھی وہ نوری میں دلچسپی لیتا ہی رہا۔ کیوں کہ ندیم نہ تو نادم تھا اور نہ ہی پشیمان۔ وہ تو ایک بے ضمیر اوباش کردار کی ترجمانی کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں اس نکتہ کو بھی ذہن نشیں رکھئے کہ نوری پارسا تو تھی نہیں۔ ماسٹر صاحب کے ساتھ اس کی خلوت نشینی اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ اپنی ڈگمگاتی لڑکھڑاتی جوانی کو سنبھال نہ سکی۔ لیکن ندیم کے معاملے میں اس کی کچھ پاسداریاں تھیں، کچھ حدیں تھیں، پاس ولحاظ تھے۔ وہ حویلی کی ایک نمک خوار ملازمہ تھی۔ مالکوں کا خیال رکھنا اور ان کی عزت ونفس کا پاس ولحاظ کرنا اس کا فرض تھا۔ یہ ممکن ہی نہ تھا کہ وہ اپنی ڈگمگاتی، لڑکھڑاتی جوانی کو ندیم کے سپرد کر دیتی۔ فکر وسوچ کی سطح پر وفاداری کا یہ ایک معیاری اخلاقی پیمانہ ہے جس کو ناول نگار نے اپنے تخلیقی سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔ لیکن جب ماسٹر صاحب کے ساتھ نوری کی خلوت نشینی کا راز ندیم پر کھلا تو اس کا وجود تلملا گیا۔ دراصل ندیم اپنی اوباشی میں وفاشعاری کا بھی متقاضی تھا۔ اس متضاد وتخالف معنک ذہنی صورت حال کی فنکارانہ عکس ریزی کر کے ناول نگار نے مشاہدے کی باریک بینی کا ثبوت پیش کیا ہے۔ یہ ندیم کی دوسری شکست تھی۔

اب ندیم کی شکست خوردہ نگاہ، دلچسپی ودل بستگی کی دوسری آماجگاہ کی جانب اٹھنے لگی۔ اسی بیچ نوری کی شادی ہوگئی اور وہ دور پردیس میں جا کر بس گئی۔ اس طرح نوری کے ساتھ ندیم کے معاملات کا قصہ ختم ہوا۔ حالانکہ ناول کے بین السطور میں نوری کی گونج بہت دور تک سنائی پڑتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ اس میں ناول نگار کی تخلیقی فکر کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ چونکہ ندیم نے اول اول نوری کو اپنی دل بستگی کا نشانہ بنایا لہٰذا نوری کو اس نے اپنی آوارہ خیالیوں کے لئے ایک Source of Inspiration کی صورت میں دیکھا اور سمجھا۔ اتنا ہی نہیں نوری کی قربت کی وجہ سے ہی اس کے اندر لذت کوشیوں اور ذہنی عیاشیوں کی ایک نئی دنیا آباد ہوگئی۔

> ''نوری وہ ہستی تھی جس کے سبب وہ ایک اجنبی رنگ وبو سے واقف ہوا تھا۔ اس کے دل نے پہلی بار دھڑکنا سیکھا۔ احساسات نے پہلی بار مچلنا سیکھا تھا۔'' (ص ۱۳۲)

عرض یہ کرنا ہے کہ احساسات تو وقت پر مچلیں گے ہی۔ نوری سے قربت نہ ہوتی تو بھی یہ کیفیت پیدا ہو ہی جاتی۔ البتہ مبتذل کیفیتوں سے بچنے کی ضرورت تھی جس سے ندیم کا دور کا بھی واسطہ نہ تھا۔ نوری کے ساتھ ندیم کی دلچسپیوں کی معنویت صرف اس کی ذہنی آوارگی تک ہی محدود تھی۔

نوری کے بعد اس کی دلچسپی و دل بستگی کی آماجگاہ حویلی کی ایک دوسری ملازمہ اختری بن گئی۔ ص ۸۱ سے اختری کے ساتھ ندیم کے معاملات کا قصہ شروع ہوتا ہے۔ ندیم اپنی اس نئی پہل میں حد درجہ محتاط نظر آتا ہے۔

"نوری کے معاملے میں وہ اپنے طور پر شکست کھا چکا تھا۔ اب وہ اختری کے معاملے میں شکست سے دوچار ہونا نہیں چاہتا تھا۔" (ص ۸۴)

لیکن شکست سے تو اسے دوچار ہونا ہی تھا۔ حالانکہ وہ حد درجہ محتاط ہو چکا تھا۔ لیکن کیا کیجئے کہ اس کی محتاط نظری میں اس کی لمحاتی لذت کوشیاں کوٹ کوٹ کر بھری تھیں۔ فکر و سوچ کا عامیانہ پن ہی اس کی شکست کی وجہ بنی۔ اختری کے ساتھ ندیم کے معاملات کس انداز اور کس سطح پر طے ہوئے اس کے لئے ناول نگار نے ندیم کی اس جانی پہچانی سائیکی کا سہارا لیا ہے جس کا بیان گزشتہ اوراق میں ہو چکا ہے۔ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ نوری کی طرح اختری کو بھی ندیم کی یک طرفہ لطف اندوزیوں سے کچھ لینا دینا نہیں تھا۔ اتنا ہی نہیں وہ تو ندیم کی ان اوچھی حرکتوں سے بے خبر تھی۔ لیکن جب یہ راز اختری پر کھلا کہ ندیم اس میں دلچسپی لے رہا ہے تو وہ بپھر گئی۔ قصہ یوں ہے کہ اختری کا شوہر کلکتہ میں کوئی معمولی سا کام کرتا تھا۔ اور اختری اپنے بچوں کے ساتھ ندیم کے والدین کے زیر سایہ حویلی کی خدمت گزاری میں لگی تھی کہ اچانک اس کے شوہر کا انتقال ہو گیا۔

اس درمیان ندیم اپنی یونیورسٹی کی تعلیم کے سلسلے میں دوسرے شہر میں رہنے لگا۔ جب واپس آیا تو خبر ملی کہ اختری کے شوہر کا انتقال ہو گیا ہے۔ ندیم نے اس مژدۂ جانکاہ کو استحصالانہ نظر سے دیکھا اور موقع غنیمت جانا کہ جھوٹی ہمدردی جتا کر اختری سے قربت بڑھائی جائے۔ ایک روز تنہائی میں اختری سے سامنا ہو ہی گیا۔ چند دکھاوے کے ہمدردانہ جملوں کے بعد اس نے اختری کو کچھ پیسے دینا چاہا۔ اختری کی نگاہ مردم شناس نے ندیم کے ارادے کو بھانپ لیا۔ نوری کے مقابلے میں اختری بیحد خوددار اور باعصمت عورت تھی۔ ندیم کی اس اوچھی حرکت سے بپھر گئی۔

"میں کیوں لوں آپ سے روپئے۔ میں آپ کے گھر میں نوکری کرتی ہوں، اپنی عزت کا سودا نہیں کرتی۔" (ص ۱۹۷)

شاید ناول نگار نے یہاں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عزت و نفس کا تعلق امیری اور غریبی

سے نہیں ہے، بلکہ ایک خوددار توانا فکر وسوچ سے ہے۔ غیرت وحمیت بھی کوئی چیز ہوتی ہے، اختری کے توسط سے ناول نگار نے یہ درس دینے کی کوشش کی ہے۔

نوری کے بعد اختری اس ناول کی دوسری توانا کردار کی صورت میں نظر آتی ہے۔ اختری کے چٹان جیسے عزم وحوصلے کے سامنے ندیم موم کا پتلا نظر آرہا تھا۔ بس ایک ہلکی سی گرماہٹ کے پڑتے ہی پگھل کر پانی اور وجود کا نام ونشان تک نہیں۔ یہ ندیم کی تیسری شکست تھی۔

اب ندیم ایک شکست خوردہ اوباش مزاج کردار کی صورت میں ناول کے تخلیقی منظر نامہ پر بھٹکتا نظر آتا ہے۔ موضوع اور تھیم کے پیش نظر ناول نگار نے ندیم کی شکست خوردگی کو ہی پورے ناول میں فوکس کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہی وہ فن نگارش ہے جو اس ناول میں موضوع اور مواد کے درمیان مابہ الامتیاز کا درجہ رکھتا ہے۔ ناول کا کلیدی بیانیہ نوری، اختری، جولی اور روزی کے ساتھ ندیم کی آوارہ گرد آنکھ مچولیوں سے عبارت نظر آتا ہے۔

کالج کی جن لڑکیوں کے ساتھ ندیم کے تعلقات تھے وہ تعلیم یافتہ ہونے کے سبب کچھ حد تک انٹلکچوئل سوچ کی حامل تھیں۔ مزید یہ کہ وہ جدید زمانے کی فیشن ایبل لڑکیاں تھیں۔ ان میں آج کے منچلے نوجوانوں کی اشاراتی بدنیتیوں کو بھانپنے کی بھرپور صلاحیت تھی۔ ندیم کی کیا مجال کہ وہ اپنی ذہنی آوارہ خیالیوں کی کمندیں ان پر پھینکتا۔ لہٰذا ناول کے کلیدی بیانیہ سے ان لڑکیوں کا سرے سے کوئی تعلق ہی نہیں۔ یہ ضمنی کردار قصے کو آگے بڑھانے کے لئے محض Supporting Tools کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ناول میں ہماری ملاقات ایک تیسری نسوانی کردار جولی سے ہوتی ہے۔ جولی کے ساتھ ندیم کی خیالی ہم نشینی کا زمانہ، اس کی فارغ البالی کا زمانہ تھا۔ جب کہ یونیورسٹی میں اردو کے استاد کی حیثیت سے اس کی تقرری ہوگئی تھی اور وہ تن تنہا ایک فلیٹ میں رہ رہا تھا۔ جولی بھی ایک ملازمہ ہی تھی۔ نوری اور اختری کی طرح جولی کے ساتھ بھی اس کے معاملات کچھ اسی قسم کے تھے۔

> ''جولی سے اس کا جو بھی رشتہ تھا، اس کا تعلق اس کی اپنی سوچ سے تھا، اور اپنی سوچ سے جولی کو نکال دینا اس کے بس کی بات نہیں تھی۔''

معاملہ صرف جولی کے ساتھ ہی نہیں بلکہ نوری، اختری اور روزی کے ساتھ بھی یہی معاملہ تھا۔ عورت کے تئیں اس کی اپنی سوچ تھی، اپنی فطرت تھی۔ تیرہ برس کی عمر سے لے کر تادم مرگ جنس دنفس

کے حوالے سے اس کی سوچ ایک ہی لکیر پر گامزن رہی۔

خیر اس گفتگو سے قطع نظر ناول کے تخلیقی منظر نامہ کے اس پہلو کو پیش نظر رکھئے کہ ندیم کی آوارہ خیالیوں کی ہنگامہ آرائیاں جواب تک اس کے ذہن وفکر میں ہی ہلچل مچاتی رہیں، اب عملی قدم پیمائیوں کے لئے پر تولتی نظر آتی ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ اس کی ذہنی عیاشیاں ایک طویل تجرباتی دور سے گزرنے کے بعد لطف وانبساط کی ایک عملی صورت اختیار کرنے کے لئے کلبلانے لگیں۔ اس پہلو پر مختصراً چند باتیں سنتے چلئے۔

یونیورسٹی میں اردو کے استاد کی حیثیت سے تقرری کے بعد فارغ البال تو ہو ہی چکا تھا۔ غیر شادی شدہ بھی تھا۔ اس پر طرہ یہ کہ معاشی استحکام نے اس کی تنہا پسند شخصیت کو مزید گمراہیوں کی جانب موڑ دیا۔ فکر وسوچ کی غلاظت سے بھری عقبی زمین قبل سے ہی بدفعلیوں کے لئے تیار تھی۔ درمیان میں کبھی کبھی مذہب پسند بھی ہو جاتا۔ لیکن اس کی مذہب پسندی پر آوارہ خیالیاں بہر صورت حاوی ہو ہی جاتیں۔ جنس ونفس کے درمیان کشمکش کی اس تخلیقی داستان سرائی میں، ندیم کی نفس پرستی کا غالب ہو جانا ایک فطری امر واقعہ ہے۔ مزید یہ کہ ڈاکٹر سریش کی ہم نشینی نے اس کی ابلتی شہوت پسندی کو دو آتشہ کر دیا۔ ڈاکٹر سریش یونیورسٹی میں اس کا ہم منصب تھا۔ گو کہ اس کا تعلق شعبۂ معاشیات سے تھا۔ لیکن تھا بڑا ہی گھاگ۔ پہلی ہی نظر میں اس نے ندیم کو تاڑ لیا۔

الٹرا موڈرن سوسائٹی کی الٹرا موڈرن کال گرلس کے ساتھ ندیم کی رنگ رلیاں شروع ہو گئیں۔ سریش اس میدان کا شہسوار قبل ہی سے تھا۔ اس نے ندیم کو عیش ونشاط کی تمام باریکیاں سکھا دیں۔ اب ندیم اس بزم عیش وطرب میں ایک ماہر شناور کی طرح غوطہ زن ہونے لگا۔ اس کی غوطہ زنی نے حجاب کے تمام پردے چاک کر ڈالے۔ اتنا ہی نہیں زندگی کی آخری منزل پر تو اس کی شوق فرمائیاں زنان بازاری میں بھی چہل قدمی کرنے لگیں۔ صفحہ ۳۵۴ کا یہ اقتباس ناول کے موضوع کی ترجمانی کرتا نظر آتا ہے۔

''وہ (ندیم) ایک موہوم اور مبہم سی منزل کی طرف رواں دواں تھا۔''

اس موہوم اور مبہم سی منزل کے ساتھ ندیم کی زندگی کا قصہ ختم ہوتا ہے۔ ایک چرمرائے ہوئے حددرجہ بیمار ذہن کے حامل کردار کی فنکارانہ مصوری اس سے بہتر اور کیا ہو سکتی ہے۔

یہ ناول فکر وقدر کی سطح پر فرد، زندگی اور سماج کے لئے ایک تازیانہ کا کام کرتا ہے۔ ناول

Tragic Endکا تقاضائے سخن اور ترسیل فکر و فلسفہ کے عین مطابق اور حسب حال ہے۔ ایک ٹوٹی پھوٹی فکر و سوچ کے حامل کردار کی حشر سامانیاں ہی اس کی زندگی کی بنیادی ٹریجڈی ہے۔ یہ ٹریجڈی ہمارے اور آپ کے لئے درس و عبرت فراہم کرتی ہے۔

ناول ایک کثیر الجہاتی منظراتی تحریر کا فن ہے۔ اس میں ناول نگار واقعات در واقعات اور قصہ در قصہ کی پرتیں کھولتا چلا جاتا ہے، جن کا ناول کے بنیادی فکر و فلسفہ سے باہم پیوست ہونا ضروری ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ نثری صنف میں ناول Elongation کا فن نگارش ہے۔ اس کے لئے بڑی تخلیقی مشاقی کی ضرورت ہے۔ ورنہ بہت سارے لاطائل اور فروگی بیانات در آجاتے ہیں۔

اب یہ دیکھئے کہ موضوع اور تھیم کے پیش نظر ناول کا کلیدی بیانیہ ندیم، نوری، روزی اور جولی کے معاملات و انسلاکات سے بُنا گیا ہے۔ بقیہ ضمنی بیانات مثلاً ندیم کے جملہ تعلیمی احوال، یونیورسٹی کی تدریسی زندگی، اس کی ادبی دلچسپیاں، ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے اس کی شہرت و مقبولیت، اردو زبان و ادب کے درس و تدریس کے مسائل و امکانات، والدین کا سایہ سر سے اٹھ جانا وغیرہ کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ ان بیانات سے ناول کے صفحات میں اضافہ تو ضرور ہوا لیکن یہ ناول کے بنیادی فکر و فلسفہ سے علاقہ نہیں رکھتے۔ البتہ بعض مقامات پر ندیم کے کردار کے کچھ Positive Snades دیکھنے کو ضرور مل جاتے ہیں۔ مثلاً تعلیمی اور ادبی معاملات میں ندیم کی سنجیدگی، دانش مندی اور بردباری کی جھلکیاں جا بجا دیکھنے کو ملتی ہیں۔ لیکن کیا کیجئے کہ شخصیت سازی کے یہ عناصر ندیم کے وجود میں Dormant Stage میں ہی پڑے رہ گئے۔ مزید یہ کہ ندیم کی ادبی اور افسانوی دلچسپیوں کے حوالے سے ناول کے بیانیہ میں جو باتیں پیش کی گئی ہیں وہ دراصل ناول نگار کی اپنی تخلیقی سائیکی کا آئینہ ہیں۔ ناول کے Main Stream سے ان باتوں کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ گو کہ فنکار نے ناول کے بنیادی فکر و فلسفہ سے ان ضمنی باتوں کو بساط بھر ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے۔

ندیم کی بدفعلیوں کے حوالے سے ناول میں جو بیانات قلم بند کئے گئے ہیں ان میں فن نگارش کا براہ راست طریقہ اظہار اپنایا گیا ہے۔ ان کو پڑھنے کے بعد لامحالہ نفس کی شہوت پسندی جاگتی محسوس ہوتی ہے۔ یاد رکھئے کہ ادبی اور تخلیقی نوعیت کی تحریریں Erotic writing سے پرے ہوتی ہیں۔ حالانکہ کبھی کبھی اس قسم کی جنسی تحریریں آرٹ کا درجہ اختیار کر لیتی ہیں۔ فی الحال اس بحث کو یہیں پر موقوف کرتا

ہوں اور عرض یہ کرنا ہے کہ چونکہ ناول میں ندیم کو ایک Distorted کردار کی صورت میں پیش کیا گیا ہے۔ لہٰذا اگر اس کی بدفعلیوں کی فنکارانہ مصوری کے لئے بالواسطہ اشاراتی طریقۂ اظہار کو اپنایا جاتا تو یہ ایک غیر فطری اور ملمع کاری سے مملو طریقہ بیان ہوتا۔ گو کہ اشتعال کی صورت پیدا نہ ہوتی، لیکن خواہ مخواہ فن تجید نگاری (Art Of Sublime Writing) کو برتنا کوئی ضروری نہیں تھا۔ امید ہے کہ ناول نگار (عبدالصمد) نے اس نکتہ کو پیش نظر رکھا ہوگا۔

(۲۱ر جون ۲۰۱۴ء)

حصہ ج

(مضامین)

(۱) حاشیائی کرداروں کا سماجی تصور اور اردو فکشن میں اس کا تفاعل

(۲) منٹو شناسی — جنس و نفس کا ایک تنقیدی منظر نامہ

(۳) ریت پر خیمہ — کتنی ریت کتنے سنگریزے

(۴) انانیت پسند تخلیق کار — شوکت حیات

(1)

حاشیائی کرداروں کا سماجی تصور اور اردو فکشن میں اس کا تفاعل

ادب کے حوالے سے حاشیائی کرداروں پر گفتگو کرتے ہوئے اس نکتہ کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ ادب کے تار و پود چونکہ زندگی سے تیار ہوتے ہیں لہذا بہر صورت اس میں فرد اور سماج اور اس سے جڑے مسائل و واقعات اور ان کے مضمرات و اثرات کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب روح عصر کا ترجمان ہے، رزی عصریت ادبی تخلیقات کے لیے سم قاتل کا درجہ رکھتی ہے۔ سرور صاحب نے ''نظر اور نظریے'' میں ادب اور فنون لطیفہ کے حوالے سے علم و فن کے اس نظری پہلو پر بڑی ہی جامع اور مدلل گفتگو کی ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ اگر ادب زندگی کا پیمانہ ہے تو ظاہر ہے کہ اس میں فرد، زندگی اور سماج اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ جلوہ گر ہوں گے۔ اور اس کی بہترین قدریں ہمارے محسوسات کو انگیز کریں گی۔ مطلب یہ کہ ادب زندگی کا اقداری پیمانہ ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس میں فکر و تصور و تخیل کو کلیدی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے کہ اس کے بغیر ادب فن لطیف کے دائرے میں داخل ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ بھی ذہن نشیں رکھیے کہ اب مافوق الفطری اور طلسماتی تخلیقی فضا بندی کا زمانہ نہیں رہا۔ آج ہم ماورائے عصر تصور ادب کی سرحد کو پار کر کے روح عصر کی سطح پر جدید ادبی تصور کی شیرازہ بندی اور صف بندی میں مصروف عمل ہیں!

آج کے ادب کا سنجیدہ اور ترقی یافتہ قاری ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے دو الگ الگ خانوں کا قائل نہیں ہے! وہ ادب کو ایک Totality کی صورت میں دیکھنا چاہتا ہے اور دیکھ بھی رہا ہے۔ جس میں نظام حیات اپنی تمام تر اقداری صورتوں میں دکھائی پڑتا ہے۔ یہی وہ خط فاصل ہے جو ادب اور سائنس نیز ادب اور غیر ادب میں مابہ الامتیاز کا درجہ رکھتا ہے۔ یہ بیان کردہ نکات ادب کی سماجیات سے تعلق رکھتے ہیں جو میرے خیال میں حاشیائی کرداروں کے فکر و فہم کے لیے ضروری ہیں!

اس مختصر سی تمہیدی گفتگو کو پیش نظر رکھیے اور غور فرمائیے کہ اردو اور دیگر ہندوستانی زبانوں کے تخلیقی فنکاروں نے بنی نوع انسانی کی متذکرہ تثلیث (فرد، زندگی اور سماج) کو اپنے فکر و فن کا حصہ کیونکر

بنایا، کس نہج سے بنایا اور کس طرح بنایا؟ میری اس گفتگو کا یہی وہ Focus Point ہے جو سماج کے دلت اور حاشیائی کرداروں کی مجموعی صورت حال اور ان کی وجودی حیثیت کو متعین کرنے کی راہ کچھ حد تک ہموار کرسکے گا!

حاشیائی کرداروں پر گفتگو کرتے ہوئے بادی النظر میں دلت کا تصور بھی ذہن میں ابھرتا ہے۔ جبکہ دونوں میں فرق ہے!

سب سے پہلے سماج کے حاشیائی اور دلت کردار کی ایک عمومی تعریف سن لیجیے! اس میں فکر کی ماڈی توجیہ پسندی کو آپ واضح طور پر محسوس کریں گے! ہاں، تو عرض یہ کرنا ہے کہ سماجی، تعلیمی اور اقتصادی سطح پر پس ماندہ وہ طبقہ دلت اور حاشیائی ہے جو سماجی نظام کے مین اسٹریم سے بہ ظاہر تو الگ تھلگ نظر آتا ہے۔ میرے نزدیک یہ حاشیائی اور دلت کرداروں کا ایک Apparent Definition ہے! کیونکہ بہ ظاہر تو وہ الگ تھلگ نظر آتے ہیں لیکن بہ باطن ہمارے سماجی، تعلیمی اور اقتصادی نظام میں ان کی شمولیت اور حصہ داری بھی فعال و متحرک نظر آتی ہے! اس کی وجہ وہ بیداری ہے جو فکر و قدر اور تہذیبی سطح پر دوسروں کے ساتھ ان کو بھی بلند و برتر کیے ہوئی ہے۔ بھلے ہی سماج کا Dominating اور Deciding Factor انہیں تسلیم نہ کرے۔ یہاں اس فرق کو بھی ذہن نشیں رکھیے کہ حاشیائی کردار سماجی، تعلیمی اور اقتصادی سطح پر بلند بھی ہوسکتے ہیں اور پست بھی! اس میں اعلیٰ ادنیٰ اور دلت سبھی شامل ہیں۔ جبکہ دلت کہتے ہی ہیں سماج کے اس طبقہ کو جس کا حال ابتر ہے، ماضی سوکھی ٹھٹھریوں کی طرح اور مستقبل تاریک۔ اس میں ان کا قصور نہیں ہے، بلکہ ہمارے سماجی نظام کا قصور ہے! دلت کی معنوی تخصیص میں حزن و یاس اور رنج و الم شامل ہیں! لیکن چونکہ آج سماجی جکڑ بندیوں اور پابندیوں کی زنجیریں ٹوٹتی چلی جارہی ہیں اور ایک وسیع تر روشن خیالی کا منظر نامہ ہماری سماجی زندگی پر چھا چکا ہے۔ اس لیے ممکن ہے کہ وہ بھی تہذیب و قدر سے معمور ہوں۔ لیکن پھر بھی ان کا یہ معمورہ فکر و قدر Marginalise ہی نظر آتا ہے! بھلا صدیوں کا قیدی لمحوں کی آس کیونکر لگائے! لیکن دلوں پر تو پہرے لگائے نہیں جاسکتے۔ تاریکی کی تہہ سے ہی اُجالے کی نمود ہوتی ہے۔ بھلے ہی اجالے کی یہ کرن سہمی سہمی اور ڈری ڈری ہوئی ہو! لیکن یہ ہمارے سماجی فکر و تصور کو متوحش ضرور کررہی ہے۔ لہٰذا اس فکری

مشاہدے کی بنا پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ تہذیب و اخلاق کی بلندی ہی حاشیائی اور دولت کرداروں کا وہ بنیادی معیاری پیمانہ ہے جو اس کے بامعنی وجود کی بقا کا ضامن ہے!

میرے نزدیک افراد کے ایک متمول گروہ کا نام Elite نہیں ہے۔ بلکہ افراد کی اس دانشورانہ سوچ پر مشتمل اس گروہ کو Elite کہتے ہیں جو لوگوں کے ذہنی سانچے اور اس کی فکر و سوچ کی تربیت مثبت انداز نظر سے کرے۔ اس میں متمول بھی ہو سکتے ہیں اور غریب و نادار بھی۔ اس کے باوجود یہ Elite طبقہ Marginalise ہو بھی سکتا ہے اور نہیں بھی۔ اور اگر Marginalise ہوتا ہے تو کیونکر ہوتا ہے اور کس طرح؟ اس کو ایک مثال سے سمجھئے!

زید سماجی، اقتصادی اور تعلیمی سطح پر بلند ہے۔ وہ ایک دفتر میں کام کرتا ہے۔ دفتری امور کے نپٹارے میں وہ چست درست ہے۔ لیکن پھر بھی انتظامیہ کی نظر میں وہ ناپسندیدہ ہے۔ اتنا ہی نہیں علوم وفنون کے میدان میں بھی یکتائے روزگار ہے۔ لیکن اس میدان میں بھی وہ حاشیے ہی پر ہے۔ حالانکہ اس کی روشن ضمیری سے اس کا وجود چمکتا رہتا ہے۔ لیکن کیا کیجئے کہ وہ بے ضمیری کا سودا کر نہیں سکتا! جبر واستحصال کا شکار ہے۔ خاموش تماشائی بنا رہتا ہے۔ اس کی خاموشی اس کی شرافت نفس اور خود اعتمادی کا اشاریہ ہے۔ میرے نزدیک یہ سماج کا ایک حاشیائی کردار ہے جو فکر و قدر کی سطح پر اوروں سے بلند ہے۔ ممکن ہے کہ میری اس توجیہ پسندی کو آپ دل خوش کن باتوں پر محمول کریں۔ لیکن یہ ایک تلخ سماجی حقیقت ہے جس سے روگردانی ممکن نہیں! آپ نام نہاد مہذب اور متمدن سماج کی بے حسی اور ساتھ ہی نام نہاد طبقۂ اشراف اور دانشوروں کی فکری کج روی کا جتنا بھی ماتم کریں کم ہے! کہ اندرون خانہ کا منظر ایسا ہی گھناونا ہوتا ہے!

ہمارے اردو اور دیگر ہندوستانی زبانوں کے قلمکاروں نے اس تلخ حقیقت کو شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ ان کے محسوسات کے دائرے میں یہ سماجی حقیقت سرگرم و فعال نظر آتی ہے۔ وہ اس حقیقت کو تخلیق فن کا حصہ بنا کر اپنی تخلیقی جوابدہی سے عہدہ برآ بھی ہوئے! یہ بڑی بات ہے!

ذیل کی سطور میں اردو فکشن کے حوالے سے حاشیائی کرداروں پر کی جانے والی گفتگو انہی متذکرہ نکات پر مرکوز رہے گی جس میں کرداروں کی فکر و قدر اور ان کی بلند تہذیبی اور سماجی سطح کو ہی فوکس کرنے کی

کوشش کی جائے گی۔ اس صراحت کے ساتھ کہ تنقید ادبی تاریخ نویسی نہیں ہے بلکہ یہ ایک اعلیٰ قسم کی اقداری تحریر ہوتی ہے جس میں نقاد تخلیقی فن پاروں میں پیش کردہ فکری نظام کی معنویت و جواز پر اپنے مشاہدہ و مطالعہ کی روشنی میں گفتگو کرتا ہے! لہٰذا عملی تنقید کے جو نمونے جہاں تہاں سے یہاں پیش کیے جارہے ہیں ان میں تقاضائے سخن کو اختیار کردہ موقف کے دائرے میں ہی رکھنے کی کوشش کی جائے گی!

''گرہن'' بیدی کا ایک خوبصورت گہری سماجی بصیرت کا حامل افسانہ ہے!

ہولی اس افسانے کی مرکزی کردار ہے۔ یہ کردار حاشیے پر کھڑا نظر آتا ہے اور ہمارے فکر و شعور پر تازیانہ کا کام کرتا ہے۔ قصہ یوں ہے کہ ہولی رہنے کو تو اپنے سسرال میں رہ رہی تھی، لیکن اس کے ساتھ کتوں سے بھی بُرا سلوک ہوتا تھا۔ گجرات کے اساڑھی کائستھوں کا بھی عجب حال ہے۔ وہ اپنی بہوؤں کو بچہ جننے کی مشین سمجھتے ہیں۔ ہر سال ڈیڑھ سال پر ایک بچے کا وارد ہونا لازمی ہے۔ اور کہیں کوکھ جلی نکلی تو پھر قیامت!

اب یہ دیکھیے کہ ہولی پہلے سے ہی تلے اوپر چار بچوں کو جنم دے چکی تھی۔ کیڑوں کی طرح یہ بچے ابھی رینگ ہی رہے تھے کہ پانچویں کی متوقع آمد سسرال والوں کے لیے مژدۂ جانفزا سے کم نہ تھا۔ بھلے ہی نحیف و نزار ہولی کی جان ہی چلی جائے۔ سسرال والوں کے سامنے ہولی کی ایک نہ چلتی۔ بالخصوص فراخ نتھنوں والی ساس بٹلی میا کے طعن و تشنیع اور ناز نخرے تو اس کے لیے وبال جان بن گئے تھے۔

ہولی میکے سے یہ سبق یاد کر کے آئی تھی کہ ایک وفا شعار بیوی بن کر رہنا ہے۔ سسرال والوں کی تابعداری اس پر فرض ہے۔ مختصراً یوں سمجھیے کہ سسرال میں وہ حاشیے پر کھڑی تھی۔ مجبور محض۔ ایسی بات نہ تھی کہ ہولی غریب و نادار تھی۔ وہ ایک ساہوکار کی بیٹی تھی۔ لیکن ایک مثالی ہندوستانی عورت کی وفا شعاری اور تابعداری کو کوئی سمجھے تب تو۔ ہولی کا وجود گہنا چکا تھا۔ اساڑھی کائستھوں کے سامنے تو نسل پروری ہی اصل چیز تھی۔ ہولی کی بھی اپنی کوئی شخصیت ہے۔ اس کی بھی اپنی آرزوئیں اور تمنائیں ہیں۔ اس کے بھی اپنے کچھ آتم سمان ہیں۔ یہ محسوس کرنے کے لیے کوئی تیار ہی نہ تھا۔ اس سے بڑی حاشیائی صورت حال اور کیا ہو سکتی ہے! فنکار بیدی بھی اپنی اس تخلیقی فضا بندی سے جھلا اٹھتا ہے۔ بھلا ایسا بھی ہوتا ہے کہ چاند گرہن کی رات آتے ہی ساس کی جانب سے قسم قسم کی پابندیاں عائد کر دی جائیں۔ کوئی کپڑا نہ پھاڑے۔ پیٹ میں بچے کے کان پھٹ جائیں گے۔ وہ سی نہ سکتی تھی۔ منہ سلا بچہ پیدا

ہوگا۔ ازیں قبیل!

اب یہ دیکھیے کہ بیدی کے مشاہدے کی تیز آنچ سے طنز کی تیز دھار اور دھاردار کس طرح ہو جاتی ہے۔

''گویا وہ بدزیب فراخ نتھنوں والی، ہٹیلی میا اپنی بہو حمیدہ بانو کے پیٹ سے کسی اکبر اعظم کی متوقع ہے''

یہ افسانہ ادب کی سماجیات کے حوالے سے ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔ جو Marginalisation کے تفہیمی شعور کو جلا بخشتا نظر آتا ہے!

بیدی کی تخلیقی کارکردگیوں میں ان کے ناولٹ ''ایک چادر میلی سی'' کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ اس ناولٹ کا مطالعہ بھی ادب کی سماجیات کے حوالے سے ہی کیا جانا بہتر ہوگا۔ کیونکہ بیدی نے سماجی برائیوں اور فرسودہ رسم و رواج کو ہی تخلیقی فن کا حصہ بنایا ہے۔ بیدی بنیادی طور پر ادب کی سماجیات کے ہی تخلیقی فنکار ہیں! رانو، اس ناولٹ کی مرکزی کردار ہے۔ جس کے ارد گرد ہی کہانی کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ رانو کے کردار میں بھی صبر و ضبط اور سماجی بندھنوں کی پاسداری کی جھلک ملتی ہے۔ تلوکا، رانو کا شوہر ہے۔ جس کے ظلم و ستم کو وہ سسرال میں ہر وقت سہتی رہتی۔ اتنا ہی نہیں ساس، سسر کے طعن و تشنیع کی وجہ سے اس بدنصیب کی زندگی تلخ ہو کر رہ گئی تھی۔ لیکن اس کی شخصیت میں رچی بسی فکر و سوچ، حوصلہ مندیوں اور برق آسا صلاحیتوں سے عبارت تھی۔ وہ معاملہ فہم بھی تھی۔ لیکن پھر بھی حاشیے پر تھی!

ناولٹ کی ابتدا قتل کے واقعہ سے ہوتی ہے۔ مزید یہ کہ ناولٹ کے دوسرے باب میں تلوکے کا قتل ہو جاتا ہے۔ تلوکے کے قتل سے رانو کی زندگی تو سنسان ہو ہی جاتی ہے۔ لیکن سماج اور سسرال والوں نے اتنا ہی پر بس نہیں کیا! یوں سمجھیے کہ اس کے وجود میں محبت کے پھول کم اور نفرت کے تیروں کی بارش زیادہ ہونے لگی۔ اس پر تلے اوپر تین بچے اور سب سے بڑی بیٹی۔

قتل در قتل کے دو واقعات کو پیش نظر رکھیے اور غور فرمایئے کہ ناولٹ کے اختتامی حصہ میں مزید قتل کے ایک اور واقعہ کے رونما ہو جانے کا امکان غالب ہو چکا تھا۔ کہ فنکار بیدی کا فکر و فن اس سے اجتناب کرتا نظر آتا ہے۔ بہ خوف طوالت تفصیل سے گریز کرتے ہوئے صرف یہ بتاتا چلوں کہ رانو کی دوسری شادی منگل سے ہو جاتی ہے! منگل رانو کی بیٹی ''بڑی'' کے لیے ایک لڑکا دیکھتا ہے۔ اور اس سے

اس کا بیاہ طے کر دیتا ہے۔ اس میں رانو کی رضامندی بھی شامل تھی۔ لیکن جب رانو لڑکے کو دیکھتی ہے تو وہ چونک جاتی ہے اور اس پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے۔ یہ لڑکا تو وہی ہے۔ جس کے باپ نے تلّو کے کا قتل کیا تھا! غور فرمایئے کہ قتل در قتل کے دو واقعات رونما ہو چکے تھے۔ ایک بار پھر کوٹلے کے دروازے پر ایک اور قتل دستک دے رہا تھا۔ لیکن جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ رانو معاملہ فہم تھی۔ صبر و ضبط کی پیکر تھی۔ وہ جانتی تھی کہ نفرت کی دیوار اگر ڈھا دی جائے تو اس میں فرد اور سماج کی بہتری ہے۔

رانو کی مثالیت پسندی ہمارے نام نہاد مہذب سماج کے لیے عبرت کا مقام رکھتی ہے۔ رانو اس ناولٹ کی ایک حاشیائی کردار ہے! جو سماجی، تعلیمی اور اقتصادی سطح پر پست ہے۔ لیکن فکر و قدر اور تہذیب و اخلاق میں مثالی۔ غور فرمایئے کہ اگر یہ قتل رونما ہو جاتا تو پھر کہانی سے فنکار کی دانشورانہ فکر و نظر ہی غائب ہو جاتی۔ اور بیدی کے فن پر یہ سوالیہ نشان لگ جاتا کہ بیدی سماج میں وحشیانہ تشدد کو Promote کر رہے ہیں۔ بیدی نے رانو کو سماجی زندگی کے حاشیہ پر کھڑا کر کے فکر و نظر کے ایک عدیم المثال Dynamism کی کرافٹنگ کی ہے!

اردو افسانے کا ایک بہت ہی فکر انگیز حاشیائی کردار احمد ندیم قاسمی کا پرمیشر سنگھ ہے! تقسیم اور فساد کے پس منظر میں لکھے گئے اس افسانے میں انسانی دردمندیاں اور ہمدردیاں فکر و فن کی سطح پر اپنے اوج کمال پر نظر آتی ہیں۔

آپ جانتے ہیں کہ تقسیم کا سب سے زیادہ اثر غیر منقسم صوبہ پنجاب پر پڑا۔ مسلمانوں اور سکھوں کی پوری کی پوری آبادی سرحد کے اِس پار اور اُس پار منتقل ہو گئی۔ خونریزیوں کی جو خوفناک داستان پڑھنے کو ملتی ہے اس سے رونگٹے کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اس حوالے سے کرشن چندر کا ''پشاور ایکسپریس'' تو ایک شاہکار ہے۔ دونوں فرقوں کے درمیان نفرتوں کا زخم اتنا گہرا ہو چکا تھا کہ اس کے مندمل ہونے کی کوئی صورت نظر نہیں آ رہی تھی! برصغیر ہندو پاک کے تخلیقی فنکاروں نے اس تشویشناک اور ہولناک صورت حال کو شدت کے ساتھ محسوس کیا! قاسمی اس تہذیبی اور سماجی بکھراؤ کے دوراہے پر کھڑے تھے اور تمام واقعات و حالات کے چشم دید گواہ تھے! ایسے میں انہوں نے ایک آئیڈیل دردمند کردار پرمیشر سنگھ کو پیش کر کے اپنی ایماندارانہ اور ذمہ دارانہ تخلیقی جوابدہی کا ثبوت پیش کیا۔ زہر آلود فضا کو ہموار کرنے کی جانب قاسمی کی اس تخلیقی کاوش کے اثرات کس حد تک مرتب ہوئے اس کے لیے

ہمیں اپنی فکری اور ذہنی توفیق کے Quantum کو پڑھنا اور اس کا جائزہ لینا ہوگا! جس کا یہاں موقع نہیں ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ قاسمی نے اپنے اس سکھ کردار کو آپ کے فکروشعور کے اوپر تھوپا نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو صلائے عام ہے یاران نکتہ داں کے لیے!

اب یہ دیکھیے کہ سرحد پار کرنے والے قافلے میں پانچ سالہ اختر اور اس کی ماں بھی تھی۔ لیکن اس ریلم ریل اور ٹھیلم ٹھیل میں اختر بچھڑ گیا۔ اور اس کی ماں لاٹھی تھامے پاکستان چلی گئی! اور اختر ہندوستانی سرحد میں داخل ہوگیا جو امرتسر کا ایک نواحی علاقہ تھا!

کھیت میں کھڑا وہ بلبلا رہا تھا کہ اچانک چند سکھوں نے اختر کو اپنے گھیرے میں لے لیا۔ انہی میں پرمیشر سنگھ بھی تھا۔ اختر شاید موت کے گھاٹ اتار ہی دیا جاتا کہ پرمیشر سنگھ چلا اٹھا۔ کیوں مارتے ہو اس معصوم کو یارو۔ اس کو بھی تو واگورو جی نے ہی پیدا کیا ہے۔ جس طرح ہمارے پانچ سالہ معصوم کرتارے کو جو سرحد اس پار ہی قافلے سے بچھڑ گیا۔ پرمیشر سنگھ کی شفقتوں اور دردمندیوں سے اختر کی زندگی بچ گئی اور اسے اپنے ساتھ لے آیا۔ یہیں سے پرمیشر سنگھ کی Marginalisation کی کہانی شروع ہوتی ہے۔

پرمیشر سنگھ صرف اتنا چاہتا تھا کہ آگ اور خون کی ہولناکیوں میں کچھ کمی ہو تو اختر کو اس کی ماں کے پاس واپس کردوں! لیکن کوئی اُس کے اِس لطیف جذبہ واحساس کو محسوس کرے تب تو۔ یہاں تو چہار جانب وحشیانہ تشدد اور نفرت کا بازار گرم تھا۔ گاؤں کی ساری برادری، گرنتھی جی اور گھر والے سب اس بات پر مصر تھے کہ اگر اختر کو رکھنا ہے تو سکھ بنا کر رکھو ورنہ مار ڈالو!

> ''تم کتنے ظالم لوگ ہو یارو۔ اختر کو کرتارا بناتے ہو۔ اور اگر اُدھر کوئی کرتارے کو اختر بنا لے تو؟ اسے ظالم ہی کہوگے نا'' پھر اس کی آواز میں گرج آگئی ''یہ لڑکا مسلمان ہی رہے گا۔''

پرمیشر سنگھ فکروسوچ کی سطح پر حاشیے پر کھڑا تھا۔ لیکن گاؤں کے گرنتھی کی آخری وارننگ پر چارہ دنا چار پرمیشر سنگھ نے اختر کے بال بڑھوا دیے، سر پر پگڑی اور ہاتھ میں کڑا پہنا دیے! لیکن اندر ہی اندر

سماج کے اس جبر واستحصال سے سلگتا رہا۔ فرد، زندگی اور سماج کے تئیں اس کی اپنی سوچ تھی! اپنی سمجھ تھی! وہ ایک دردمند اور انسان دوست سکھ تھا۔ لیکن اس کی دردمندیاں اور ہمدردیاں جبر واستحصال اور نفرت وحقارت کی قربان گاہ پر چڑھی ہوئی تھیں!

اختر کی زندگی کو بچانے کے لیے پرمیشر سنگھ کی اس وقتی مصلحت اور مصالحت میں ہی عافیت تھی۔ حالات کے نارمل ہونے کے انتظار میں وقت گزرتا رہا اور اختر کے شب وروز پرمیشر سنگھ کی آغوش میں گزرتے رہے۔ پرمیشر سنگھ جانتا تھا کہ یہ اختر کی جائے اماں نہیں ہے۔ وہ اختر کی زندگی کی اس بے اماں صورت حال سے حد درجہ دل گرفتہ تھا۔ ادھر گرنتھی جی اور گاؤں والے بھی جان کھائے ہوئے تھے! ایک روز موقع پاکر پرمیشر سنگھ کھیتوں کے راستے اختر کو سرحد کے قریب لے ہی آیا!

"جاؤ بیٹے تمہیں تمہاری اماں نے پکارا ہے۔

بس تم اس آواز کی سیدھ میں..............

اور تمہیں کرتارا نام کا کوئی لڑکا ملے تو اُسے ادھر بھیج دینا"

کرتارا کی کسک اور ٹیس سے اس کا دل جتنا چور ہو رہا تھا، اسی Quantum میں وہ اختر کی ماں کی کسک اور ٹیس کو بھی محسوس کر رہا تھا۔ اس بیچ ہوا یہ کہ پرمیشر سنگھ اچانک Border Line کو پار کر کے تیزی سے اختر کے پیچھے دوڑ پڑا کہ فوجیوں نے گولی چلا دی۔

"مجھے کیوں مارا تم نے۔ میں تو اختر کے کیس کا نا بھول گیا تھا۔ میں تو اختر کو اس کا دھرم واپس دینے آیا تھا یارو"

یہ افسانہ ایک دردمند دل کا عدیم المثال تخلیقی منظر نامہ ہے۔ پورے افسانے میں المیہ نگاری کا فن اپنی انتہا پر نظر آتا ہے۔ اس افسانے کا لسانیاتی حُسن ہی اس کی جمالیات ہے!

اس تجزیاتی گفتگو سے یہ بھی محسوس کیجیے کہ ان حاشیائی کرداروں کے عزم وارادے کتنے آہنی ہوتے ہیں۔ یہ افسانہ اور اس کا حاشیائی کردار آج بھی ہماری سماجی زندگی کے لیے لمحۂ فکریہ فراہم کرتا ہے۔ ڈیمائی سائز میں مطبوعہ ۱۲ صفحات پر مشتمل یہ مختصری روداد آپ کے فکر وشعور کو مہمیز کرنے کی غرض سے پیش کی گئی ہے!

الیاس احمد گدی کا ناول "فائر ایریا" دلت اور بدحال طبقہ کی زندگی کی بہترین عکاسی کرتا نظر آتا ہے۔ یہاں تو قدم قدم پر جبر و استحصال کا کھیل دیکھنے کو ملتا ہے۔ کولیری کے مزدوروں کی دکھی زندگی کی فنکارانہ مصوری اس سے بہتر اردو اور ہندی کے کسی اور ناول میں دیکھنے کو نہیں ملتی ہے۔ گدی کا چابکدست فنکارانہ قلم کتنا برق آسا تھا اس کی آگہی و آشنائی کے لیے اس ناول کو ضرور پڑھیے۔ ناول کے تمام تر فنی لوازم اور جزئیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے سسکتی، بلکتی زندگی کی ایک ایسی تخلیقی فضا بندی کی گئی ہے کہ محسوس ہوتا ہے کہ اثر انگیزی اپنے اوج کمال پر پہنچ گئی ہے۔

سہدیو پرساد رمانی کو اس ناول میں مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہے۔ دیگر کردار اسی کے گرد گھومتے نظر آتے ہیں۔ ناول کے فکری اور تخلیقی تناظر سے ان سبھی کرداروں کی براہ راست وابستگیاں نظر آتی ہیں۔ بقیہ جو کردار ہیں وہ ان کرداروں کے Offshoot ہیں جن کا تعلق جبر و استحصال سے ہے۔ عرض یہ کرنا ہے کہ ناول کے فکری دھارے سے جڑے سبھی کردار حاشیائی کردار ہیں جو اتفاق سے دلت سماج سے ہی تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی سماجی، تعلیمی اور اقتصادی سطح حد درجہ پست ہے۔ لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ زندگی اور سماج کے حوالے سے ان کی اپنی بھی کچھ ترجیحات ہیں، کچھ ذمے داریاں ہیں۔ بہت بہتر سماجی زندگی کے خواب تو یہ نہیں دیکھ رہے تھے۔ لیکن کم از کم اتنا تو ضرور ہو کہ عزت و آبرو کے ساتھ اپنا اور بال بچوں کا پیٹ بھر جائے۔ اور سماجی تحفظ بھی فراہم ہو جائے! فکر و سوچ کی یہ خود زد و سوجھ بوجھ بے اطمینانی اور بے چینی سے پاک معاشرے کی تشکیل کا اشاریہ ہے! لیکن ان کی یہ سوچ بھی ساہو کاروں، منافع خوروں اور مختلف قسم کے اقتصادی دلالوں کی نذر ہو جاتی ہے۔ جبر و استحصال کے نتیجے میں پیدا ہونے والے اس المیہ کو ملاحظہ فرمایئے!

کوئلہ کاٹنے والے ملکٹوں کا یہی مقدر ہوتا ہے۔ دن بھر کی محنت و مشقت کے بعد ان کی ہتھیلیوں پر چند ٹھیکرے رکھ دیئے جاتے ہیں۔ ان چند کھنکھناتے سکوں سے وہ پیٹ کی آگ بجھاتے ہیں اور اپنی بے انتہا تکان کو دور کرنے کی خاطر مہوا سے بنے شراب کی آغوش میں چلے جاتے ہیں۔ اور پھر لڑکھڑاتے ڈگمگاتے قدم سے اپنی اپنی کھولیوں (جسے کولیری کی زبان میں دھوڑا کہا جاتا ہے) میں جا کر رات کے جھوٹے خوابوں کی دنیا میں گم ہو جاتے ہیں!

اس ناول میں استحصال کی سطحوں پر نظر آتا ہے۔ کولیری کے مالکوں کی سطح پر، یونین کے لیڈروں کی سطح پر اور انتظامیہ کی سطح پر! زمین اگلتی ہے کالا سونا اور مزدوروں کے حصے میں چند ٹھیکرے آتے ہیں۔ یا یوں کہیے کہ مالکوں کے لیے کالا سونا اور مزدوروں کے لیے کالا پتھر!

ذرا تصور کیجئے کہ زمین کے اندر دُور بہت دُور اندھیری سرنگ انہیں ہڑپ لیتی ہے اور جب شام کو باہر نکلتے ہیں تو ادھ مری سسکتی، بلکتی زندگی رات کے جھوٹے خوابوں کی دنیا میں بسیرا کر لیتی ہے! اور پھر اس کو بیچ بنانے کی خاطر دوسری صبح گلے سے لگا لیتی ہے۔ اس عزم و حوصلے کے ساتھ کہ خورشید کا سامان سفر پھر تازہ ہوگا لیکن یہ سفر کتنا کربناک اور المناک ہوتا ہے اس کا اندازہ آپ خود ہی لگا سکتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ کولیری کے کام جوکھم بھرے ہوتے ہیں اور مزدور اس سے آگاہ بھی رہتے ہیں۔ لیکن اس کے بدلے ان پر دولت کی بارش ہو۔ یہ تمنا کبھی نہیں رہتی ہے۔ البتہ اتنے پیسوں کی تو ضرور خواہش رہتی ہے کہ Minimum Life level بحال ہو جائے۔ لیکن جبر و استحصال کا شکنجہ ایسا کسا رہتا ہے کہ کم سے کم خواہش بھی پھڑ پھڑاتی رہتی ہے!

اس ناول کا تخلیقی دھارا حاشیے کی جانب بہتا نظر آتا ہے اور اس کے کردار بھی سماجی زندگی کے حاشیے پر ہی کھڑے نظر آتے ہیں۔ اس ناول کو بھی ادب کی سماجیات کے تناظر میں ہی دیکھا جانا چاہیے!

قرۃ العین حیدر کا افسانہ ''حسب نسب'' حاشیائی کرداروں کے عزم و ارادے کے حوالے سے ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔

چھمی بیگم اس افسانے کی مرکزی کردار ہے۔ جس کے عزم و ارادے اور حوصلے دیکھنے کے لائق ہیں! چھمی بیگم اعلیٰ نسب تھیں اور اپنی اعلیٰ نسبی پر نازاں بھی تھیں۔ ماں باپ خالص اصل نسل، روہیلے پٹھان' دادا پردادا ہفت ہزاری نہ سہی ایک ہزاری، دو ہزاری! چنانچہ زندگی جب پُر کیف و پُر نشاط تھی، اُس وقت تو وہ اپنی اعلیٰ نسبی پر شاداں و فرحاں تھیں ہی، لیکن جب زندگی خزاں رسیدہ ہو گئی اور ہواؤں کے تیز و تند جھکڑ چلنے لگے تو بھی اپنے حسب و نسب کے استحفاظ کی خاطر اپنے انا پسند وجود کا سودا نہ کیا۔ چھمی بیگم کی اس انا پسندی میں ان کا جذبہ خود شناسی حد درجہ فعال و متحرک نظر آتا ہے!

قصہ یوں ہے کہ چھمی بیگم کے ابا اور اجو بھائی کے ابا ایک ساتھ رہتے تھے۔ چھمی بی کے پیدا

ہوتے ہی، اچھو بھائی سے منگنی ہوگئی۔ جب چھمی بیگم سولہ سال کی ہوئیں تو شادی کی تاریخ مقرر ہوگئی۔ دونوں طرف دھوم دھام سے تیاریاں ہونے لگیں کہ اچانک موت نے اس سکھی اور خوش حال گھرانے کی بساط الٹ دی۔ ہیضے کی وبا پھیلی اور چھمی بیگم کے اماں اور ابا دونوں چٹ پٹ! چھمی بیگم پر قیامت ٹوٹ پڑی۔ لیکن غم کی اس گھڑی میں دلاسہ کے لیے یہ تسلی کم نہ تھی کہ اچھو بھائی سے بیاہ ہو جانے کے بعد اکیلی زندگی پُر رونق اور پُر بہار ہو ہی جائے گی۔ تھوڑے دنوں کے لیے شادی کی تاریخ ملتوی ہوگئی کہ اچانک بڑے ابا (اچھو بھائی کے والد) کا ہارٹ فیل ہو گیا!

بڑے ابا کے مرتے ہی اچھو بھائی یہ کہہ کر لکھنؤ چلے گئے کہ چند مقدموں کے معاملات کے نپٹارے کرنے ہیں۔ یہیں سے چھمی بیگم کی Marginalisation کی کہانی شروع ہوتی ہے۔ چھمی بیگم کی اس حاشیائی کہانی میں ان کی اعلیٰ نسبی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

اب یہ دیکھیے کہ اچھو بھائی لکھنؤ گئے تو وہیں کے ہو رہے۔ نہ آنے کی طرح طرح کی بہانے بازیوں سے کام لیتے رہے۔ اسی بیچ اچھو بھائی کی اماں پر بھی دل کا دورہ پڑا اور وہ بھی چل بسیں۔ چھمی بیگم کی تن تنہا خزاں رسیدہ زندگی ہی اس افسانے کا وہ بنیادی فکری مرکز ومحور ہے جس میں الیوں کی فنکارانہ رنگ آمیزی محسوسات کو جھنجھوڑتی نظر آتی ہے۔ چھمی بیگم انیس سال کی ہو چکی تھیں۔ اپنے غم والم کے کلبۂ احزاں میں بیٹھے روتی رہتیں!

”جبھی سے چھمی بیگم تاریک غسل خانے کے کونے میں میلے کپڑوں کے ڈھیر پر
بیٹھ کر چپکے چپکے رونے لگیں۔“

چھمی بیگم کی زندگی کی یہ حاشیائی صورت حال، زمیندارانہ ذہنیت کی دین تھی۔ جس میں استحصال کی جھلک واضح طور پر دکھائی پڑتی ہے! لیکن چھمی بیگم کی رگوں میں روہیلے پٹھان کا لہو دوڑ رہا تھا۔ اپنی خود اعتمادی، خودداری اور اعلیٰ نسبی کی پاسداری کو وہ اپنے سینے سے چمٹائے رہیں۔ اس افسانے میں ایک عورت کے چٹان جیسے عزم وحوصلے دیکھنے کے لائق ہیں۔ پورے افسانے کے بین السطور میں چھمی بیگم کے اس عزم وحوصلے کی گونج واضح طور پر سنائی پڑتی ہے۔ بہ خوف طوالت تفصیل سے گریز کرتے ہوئے صرف یہ بتاتا چلوں کہ اچھو بھائی نے لکھنؤ میں کلّو طوائف سے نکاح کر کے خاندان کا حسب نسب ملیا

میٹ کر دیا۔ خاندانی جاہ و حشمت کے حوالے سے چھمی بیگم کے یہ احساسات افسانے میں ایک پُر وقار تخلیقی اور فکری منظر نامہ مرتب کرتے نظر آتے ہیں۔ حالانکہ اس میں چھمی بیگم کی حق تلفی کے نتیجے میں ان کے مجروح ہوتے جذبات کی عکاسی بھی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس بیچ ہوا یہ کہ اچھو بھائی دلی گئے اور فساد میں وہ بھی اللہ کو پیارے ہو گئے!

چھمی بیگم کی جاہ و حشمت تو جا ہی چکی تھی۔ ویران اور عسرت بھری زندگی کو سہارا دینے والا کوئی نہ تھا۔ دو وقت کی روٹی کے لالے پڑ گئے۔ بڑھاپے کی دہلیز پر قدم بھی رکھ چکی تھیں۔ اب چھمی بیگم کا غصہ سرد پڑ چکا تھا۔ جوش و خروش، طنطنے اور جلال میں کمی آ گئی تھی! غم گساروں کے سمجھانے بجھانے پر کہ اس تنگ دستی اور تنہائی میں کب تک بسر کرو گی۔ دلی چلی جاؤ۔ صبیح الدین صاحب کے ہاں عزت کے ساتھ بڑھاپا کٹ جائے گا۔

چھمی بیگم کی صورت میں اس حاشیائی کردار کے پیش نظر صرف دو باتیں تھیں۔ غربت و افلاس کے باوجود وقار و تمکنت بحال رہے اور عزت و آبرو کے ساتھ دو وقت کی روٹی میسّر ہو جائے۔

چنانچہ چھمی بیگم دلی چلی گئیں اور بیگم صبیح الدین کے ہاں ان کے بچوں کی دینی تعلیم پر مامور ہو گئیں۔ اس روز سے چھمی بیگم بنت جمعہ خاں زمیندار شاہجہاں پور، مغلانی جی بن گئیں۔ پورے وقار و تمکنت کے ساتھ ''چھمی بیگم، بیگم صبیح الدین کے ہاں بارہ سال گزار دیے۔ اس دوران بچے سب بڑے ہو گئے اور اپنے اپنے ٹھکانوں کی جانب رواں دواں ہو گئے۔ بیگم صبیح الدین کو چھمی بیگم کی ضرورت نہ رہی۔ لیکن اللہ بڑا کارساز ہے۔ کوئی نہ کوئی راستہ نکال ہی دیتا ہے۔ چنانچہ بیگم صاحبہ نے جاتے جاتے چھمی بیگم کو اپنی دوست بیگم راشد علی کے ہاں رکھوا دیا۔ چھمی بیگم یہاں ہاؤس کیپر بن گئیں اور ساتھ ہی مغلانی جی بھی کہلاتی رہیں۔ کیونکہ غربت و افلاس کے باوجود چھمی بیگم کو اپنی توقیر کا زبردست احساس تھا۔

چھمی بیگم زندگی کے حاشیے پر کھڑی تھیں۔ لیکن وقار و تمکنت کے دامن کو پکڑی نظر آتی ہیں! پانچ برس چھمی بیگم نے راشد علی صاحب کے گھر میں کاٹ دیے۔ جب راشد صاحب کا تبادلہ ہندوستانی سفارت خانے واشنگٹن میں ہونے لگا تو بیگم راشد علی کو چھمی بیگم کی فکر لاحق ہوگئی۔

لیکن اس پالنہار کی ڈیوڑھی سے کوئی مایوس تو لوٹتا نہیں۔ چھمی بیگم کے رزق کا انتظام بمبئی کی

ایک الٹرا ماڈرن خاتون مسز رضیہ بانو کے ہاں ہوگیا۔ یہ چھمی بیگم کی زندگی کا تیسرا اور آخری پڑاؤ تھا۔ کیونکہ اب وہ پیرانہ سالی کی دہلیز پر قدم رکھ چکی تھیں۔ لیکن عزم وارادے اب بھی توانا تھے۔ خودداری اسی طرح تھی، جیسی زندگی کے ابتدائی ایام میں۔ میرا خیال ہے کہ فکر وسوچ کی یہ پختگی، افسانہ نگار قرۃ العین کی توانا تخلیقی فکر کا اشاریہ ہے!

خیر قصہ کوتاہ یہ کہ چھمی بیگم جیسے تیسے بمبئی مسز رضیہ بانو کی جدید ترین سہولتوں سے مزین و آراستہ فلیٹ پر پہنچ گئیں۔

اب یہ دیکھئے کہ مسز رضیہ بانو، چھمی بیگم سے کس طرح مخاطب ہوتی ہیں!

''آجاؤ بُوا، بیٹھو''

اس انداز تخاطب کا Reper cussion چھمی بیگم پر کس انداز سے ہوا، اس سلسلے میں ذیل کا یہ فکر انگیز مکالمہ ملاحظہ فرمایئے!

''جب سے چھمی بیگم برقع سر پر ڈال کر حق حلال کی روزی کمانے باپ دادا کی دہلیز سے باہر نکلی تھیں آج تک انہیں کسی نے بُوا نہیں کہا تھا۔''

اب تک چھمی بیگم مغلانی جی کہلاتی رہیں۔ لفظ ''بُوا'' سے چھمی بیگم کی خوددار طبیعت تلملا اٹھی۔ یہ ان کی اعلیٰ نسبی پر ایک چوٹ تھی۔ لیکن چونکہ چھمی بیگم اب معاملہ فہم ہو چکی تھیں۔ ان میں بُردباری بھی پیدا ہو چکی تھی۔ ایسے میں ان چھوٹی موٹی نزاکتوں سے اپنی بنی بنائی زندگی کو وہ کیونکر تباہ کرتیں۔ حالات سے سمجھوتہ کرنے کا ہنر وہ سیکھ چکی تھیں! چنانچہ ''بُوا'' ہوتے ہوئے بھی چھمی بیگم کے وقار پر کوئی آنچ نہیں آئی۔

''پاک پروردگار نے ان کے باپ دادا کی لاج، ان کے حسب نسب کی عزت رکھ لی اور ایک بار پھر ایک شریف گھرانے کی حق حلال کی کمائی میں ان کا حصہ بھی لگا دیا۔''

آخر میں چھمی بیگم کے کردار کے اس توانا پہلو کی جانب آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں جہاں وہ اچھو بھائی کی بے وفائی پر واویلا مچاتی نظر نہیں آتی ہیں۔ اور نہ ہی احتجاج کرتی ہیں۔ بلکہ اپنی

زندگی کو سنوارنے اور سجانے میں لگ جاتی ہیں کہ یہی ایک صحت مند معاشرے کی تشکیل کی صورت ہے۔
یہ افسانہ نگار قرۃ العین کی Intelligentاور Intellectual تخلیقی سوچ کا مظہر ہے!

پورے افسانے میں قرۃ العین کی وہی محبوب ومخصوص Aristorcraticاور بورژوائی تخلیقی ذہنیت کی گونج صاف طور پر سنائی پڑتی ہے۔اب رہی بات یہ کہ قرۃ العین کے نزدیک چھمی بیگم ایک حاشیائی کردار تھیں یا نہیں؟ یہ تو کہنا مشکل ہے! لیکن خاکسار نے موضوع سخن کے پیش نظر اپنے مطالعے ومشاہدے کی روشنی میں چھمی بیگم کو ایک حاشیائی کردار کی صورت میں Traceout کرنے کی بساط بھر کوشش کی ہے۔

ڈیمائی سائز میں مطبوعہ ۱۸ صفحات پر مشتمل اس افسانے کی یہ مختصری تجزیاتی روداد ہماری سماجی زندگی کے حاشیے پر کھڑی ایک عورت کی داستان دردوالم ہے جو اپنے بامعنی تانیثی وجود کے جواز کو بھی پیش کرتی ہے۔یہ افسانہ بھی ادب کی سماجیات سے ہی تعلق رکھتا ہے۔

اردو فکشن کے یہ آفت رسیدہ حاشیائی کردار ظہیر دہلوی کے اس شعر کے بہترین ترجمان ہیں۔

مژگانِ یار ہوں یا رگِ تاک بُریدہ ہوں
جو کچھ کہ ہوں سو ہوں غرض آفت رسیدہ ہوں

(سہ ماہی ''آمد'' پٹنہ، شمارہ ۱۲۔۱۱، اپریل تا ستمبر ۲۰۱۴ء)

2

منٹوشناسی ــــ جنس و نفس کا ایک تنقیدی منظرنامہ

پروفیسر شکیل الرحمٰن کی کتاب ''منٹوشناسی'' سعادت حسن منٹو کے پندرہ منتخب و نمائندہ افسانوں پر کی گئی گفتگو کا ایک وقیع و معتبر تنقیدی کارنامہ ہے۔ کارنامہ اس معنی میں کہ شکیل الرحمٰن کی یہ تحریریں منٹو کے بنیادی تخلیقی رجحانات کا احاطہ کرتی محسوس ہوتی ہیں۔ ان رجحانات کی زیریں لہروں میں جنس و نفس کی سطح پر منٹو کے تخلیقی محرکات جس انداز سے سرگرم و متحرک نظر آتے ہیں وہ حد درجہ متنازعہ فیہ رہے ہیں۔ چنانچہ کتاب کے اختتامی پندرہ صفحات جنس (Sex) کے موضوع کا احاطہ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ کتاب کا Prologue بھی ہے اور حاصل کلام بھی۔ گفتگو کا آغاز اسی حصہ سے کیا چاہتا ہوں۔ چند اقتباسات پیش خدمت ہیں!

(۱) ''آسمان باپ ہے کہ جس کے قطرے دھرتی ماں کے اندر پہنچتے ہیں اور پھر پھل جنم لیتے ہیں۔ نئی ڈالیاں جنم لیتی ہیں''

(۲) ''سیکس مذاہب عالم کا ایک بڑا مسئلہ رہا ہے۔ لیکن فنون لطیفہ نے اسے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی کا سب سے بڑا ذریعہ تصور کیا ہے۔ فنون لطیفہ جبلتوں کی عظمت کا احترام کرتا ہے۔ لہٰذا دنیا کے فنون میں ''سیکس'' اور اس کی جبلت کی اہمیت بڑھی۔ کچھ اس طرح کہ یہ موضوع اور اسلوب دونوں کا تخلیقی سرچشمہ بن گیا۔

(۳) ''مسیحی تصور (Christian Mysticism) حد درجہ قدامت پسند ہے۔ لیکن اس کے باوجود حضرت عیسیٰ کے دل اور انسان کی جذبی کیفیت اور کنواری مریم اور خالق کائنات کے جذباتی ملاپ وغیرہ کے تصورات نفس اور جنس کی جبلت پر قائم ہیں۔''

(۴) ''صوفیوں کے روحانی عمل میں تمناؤں کے اظہار نے خالق کائنات کو

''چکھ'' لینے اور اس میں جذب ہو جانے کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔''

ان اقتباسات کو پیش نظر رکھئے اور اس نکتہ پر غور فرمایئے کہ کیا جنس (Sex) ایک کائناتی سچائی (Cosmic Reality) ہے؟ اگر ہے تو کیونکر؟

کتاب کے اختتامی صفحات میں شکیل الرحمٰن کی گفتگو اسی فکری مرکز ومحور کے گرد گھومتی نظر آتی ہے۔ مختلف حوالوں اور مثالوں کے وسیلے سے شکیل الرحمٰن نے سیکس کے جبلی تقاضوں اور اس کے فطری خدوخال کو واضح کرنے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ مذکورہ اقتباس میں سیکس کے مادّی تصور اور اس کی لمحاتی لذت کوشیوں سے گریز پائی کا ذہنی رویہ صاف جھلکتا ہے۔ لیکن یہ رویہ شکیل الرحمٰن کی ذہنی اختراع نہیں ہے بلکہ ایک آفاقی سچائی ہے جس کو ان کی دانشورانہ فکر ونظر نے علوم وفنون کی سطح پر قبول کیا۔ اب یہ دیکھئے کہ آسمان سے بارش کے قطرے دھرتی ماں کے اندر جذب ہوتے ہیں اور اس کی سیرابی ہریالی کے موجب بنتے ہیں۔ مطلب یہ کہ آسمان اور زمین کا یہ اختلاط عین تقاضائے فطری ہے۔ زمین کی زرخیزی بارش کے قطروں کی محتاج ہوتی ہے۔ یہ کوئی لمحاتی لذت کوشیوں کا جنسی منظرنامہ نہیں ہے۔ چنانچہ فکر وفلسفہ یہ ہے کہ اسی زرخیزی میں سیکس کی نمو پذیری کا فطری عمل واقع ہوتا ہے۔ یہ ایک الوہی منظرنامہ ہے جس میں فطرت نے درد ونشاط کی ملی جلی کیفیتیں جذب کردی ہیں۔ یہی وہ تصور ہے جو جلال وجمال کے ایک آفاقی اور دائمی فلسفہ کی راہ ہموار کرتا ہے۔ خیال رہے کہ یہ محض فلسفہ طرازی نہیں ہے بلکہ فطری تقاضوں کا مظہر ہے۔ اسی Natural Phenomenon میں زندگی اور کائنات کا حسن پوشیدہ ہے۔ یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ جمال پسندوں کے نزدیک فنون لطیفہ کے مطالعہ کے لئے یہ ایک ناگزیر عنصر قرار پا گیا۔ شاید جمال پسندوں کو سیکس کی کائناتی سچائی کا ادراک وعرفان ہو چکا تھا۔ لہٰذا اس کی مادّی توجیہ پسندی سے اجتناب کرتے ہوئے باطن کی سطح پر روحانی سرور وانبساط کو شدت کے ساتھ محسوس کیا۔ بہ قول شکیل الرحمٰن ایک قسم کی روحانی کپکپی (Spiritual Trembling) کا عرفان ہوتا ہے۔ اقتباس نمبر ۲۔ جمالیات کے حوالے سے سیکس کے موضوع پر شکیل الرحمٰن کے اسی فکری موقف کا اشاریہ ہے۔ اس اعتدال وتوازن کے ساتھ کہ اس میں عریاں پسندی کا شائبہ تک نہ ہو۔ جمالیت نام ہی ہے علوم وفنون کے اس شعبے کا جہاں محسوسات کی دنیا میں ارتعاشات (Vibrations) تو پیدا ہوں لیکن کرچیوں کا بکھراؤ نہ ہو۔ اب ذرا غور فرمایئے کہ مسیحی تصوف کے حد درجہ قدامت پسند ہونے کے باوجود اقتباس نمبر ۳ میں کنواری مریم اور حضرت عیسیٰ کی تخلیق کے جواز پر جو روشنی ڈالی گئی ہے وہ مذاہب

عالم کے لئے ایک لمحہ فکریہ ہے! کیونکہ اس Sexual Phenomenon میں پاکیزہ الوہی قدروں کی جو کارفرمائی محسوس ہوتی ہے اس کا تعلق یقین وایمان سے ہے۔ اس سے قطع نظر خالق کائنات اور کنواری مریم کے جذباتی ملاپ کا جو مسیحی تصور ہے اس میں سیکس کو ایک Eternal urge کی صورت میں دکھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس متنازعہ فیہ نظریہ سے اجتناب کرتے ہوئے عرض یہ کرنا ہے کہ کنواری مریم کا پاکیزہ الوہی وجود اور حضرت عیسیٰ کی تخلیق جنس ونفس کا ایک الوہی منظر نامہ ہے جس میں سیکس کی کائناتی سچائی کی جلوہ گری نظر آتی ہے۔ اقتباس نمبر ۴ میں ذات کا، مالک حقیقی میں جذب ہو جانے کی خواہش اور خالق کائنات کو چکھ لینے کی ابدی لطف اندوزی سیکس کا وہی آفاقی تصور ہے جس نے تصوف کو اپنی جانب متوجہ کیا۔ ذرا غور فرمایئے کہ ایک روایتی عاشق بھی معشوق میں ضم ہو جاتا ہے۔ لیکن اُس عاشق کا معشوق میں ضم ہو جانا لذت کوشیوں اور تلذذ پرستی کا ایک فعل قبیح ہے۔ جبکہ ذات کا خالق کائنات میں ضم ہو جانا روحانی بصیرتوں کا ایک الوہی منظر نامہ ہے۔ من وتو کا معاملہ من وتو ہی جانتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے اپنی اس اختتامی تحریر میں دنیا کے اور خصوصاً ہندوستان کے صنم کدوں کے صنمیاتی پیکروں کی عریاں پسندی کو فحشیات قرار نہیں دیا ہے بلکہ یہ قرونِ اولیٰ سے قبل کی تہذیبی اور سماجی زندگی کی ترجمانی کرتی نظر آتی ہے۔ مجسمہ سازوں نے اپنے دامنِ فن میں اسی زندگی کو قید کرنے کی کوشش کی جس نے ان کے تخلیقی جذبات واحساسات کو برانگیخت کیے۔ نام نہاد اخلاق پسندوں نے اسے مخرب اخلاق ٹھہرایا۔ حالانکہ سیکس کے حوالے سے گفتگو کا یہ دوسرا پہلو ہے جس میں خارجی معروضیت کا دخل ہے۔ لیکن یہ بھی زندگی کی سچائی ہے جو فنونِ لطیفہ کے راستے حسن وجمال کے تصور کو فروغ دے کر خمار آگیں آنکھوں کو دوآتشہ کر دیتی ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا منٹو عریاں پسند تھا؟ اس نے اپنے بیشتر افسانوں کے لئے جنس کے موضوع کا ہی انتخاب کیوں کیا؟ جواب خود منٹو کی تحریروں میں مل جاتے ہیں:

(۱) ''اگر آپ ان افسانوں کو برداشت نہیں کر سکتے تو اس کا مطلب ہے کہ یہ زمانہ ناقابلِ برداشت ہے۔ مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں۔ میری تحریر میں کوئی نقص نہیں، یہ دراصل موجودہ نظام کا نقص ہے۔''

(۲) ''چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں بن سکتی۔ میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی

رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی ایک ڈراونا
خواب دیکھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آرہا ہے۔ اس کے
بھاری بھاری پپوٹے جن میں برسوں کی اچٹی ہوئی نیندیں منجمد ہیں، میرے
افسانے کا موضوع بن سکتے ہیں۔ اس کی غلاظت اس کی بیماریاں، اس کا
چڑچڑاپن، اس کی گالیاں یہ سب مجھے بھاتی ہیں، میں ان کے متعلق لکھتا ہوں۔''
اندازہ ہوا ہوگا کہ سیکس کے تئیں منٹو کا تخلیقی رویہ کس قسم کا ہے۔ منٹو کا تخلیقی ذہن تبدیلی پسند
تھا۔ اس کی Radicalism چکی پیسنے والی عورت کو قبول ہی نہیں کر سکتی۔ کیونکہ ایسے کرداروں میں
A Sea of Tranquil ty کی کیفیت موجزن رہتی ہے۔ اپنے مقدر کے تئیں اس کا ذہنی رویہ قناعت
پسند ہوتا ہے۔ ہیجان واضطراب کی لہریں تو اس وقت پیدا ہوتی ہیں جب کردار اپنے وجود کو بکھرتا ہوا دیکھتا
ہے۔ کہیں نہ کہیں اس کے شعور میں ضمیر کی پاسداری کا احساس سراٹھاتا رہتا ہے۔ چنانچہ چکلے کی رنڈی،
پیدائشی رنڈی نہیں ہوتی ہے۔ بلکہ حالات اور جبر کی کوکھ نے اس کو مجبور کیا کہ اس کے سامنے پیٹ کی
آگ بجھانے کا اس کے سوا کوئی راستہ نہیں۔ اس میں سماج کے استحصالی نظام کا بھی دخل ہے جس نے
اس کو اس راستہ پر چلنے کے لئے مجبور کیا۔ مزید برآں سفید پوشوں کی کھوکھلی اور گھناونی سفید پوشی بھی اس
کام میں سرگرم نظر آتی ہے۔ لہٰذا منٹو کا یہ تخلیقی موقف اس کی حقیقت نگاری کا ایک جرأت مندانہ قدم ہے
''مجھ میں جو برائیاں ہیں وہ اس عہد کی برائیاں ہیں۔ میری تحریر میں کوئی نقص نہیں یہ دراصل موجودہ نظام
کا نقص ہے۔''

یہ بھی غور کرنے کی بات ہے کہ منٹو نے تخلیق فن کے لئے سیکس کے موضوع کا انتخاب کر کے
ایک بہت بڑے چیلنج کو قبول کیا۔ کیونکہ Erotic Impuleses کو آرٹ کا درجہ عطا کرنا بڑا مشکل کام
ہے۔ اس فنکارانہ عمل میں تخلیق کے خام مواد کو سبلائم کرنا پڑتا ہے۔ تا کہ اس کا تخلیقی نمونہ Raised
above the ordinary Level کے اصول کا نتیجہ نظر آئے۔ اس طریقہ کار کے توسط سے فنکار اپنے
دامن فن کو عامیانہ پن سے بچاتے ہوئے آرٹ کے دائرے میں لے آتا ہے۔ مزید یہ کہ اس سے اس
کے ذہنی مزاج کا سراغ بھی لگ جاتا ہے۔

اس گفتگو کا لب ولباب یہ ہے کہ منٹو عریاں پسند نہیں تھا۔ اگر وہ عریاں پسند ہوتا تو ''کھول دو''
کی سکینہ کا ازار بند کا کھولنا ایک قبیح و کریہہ اور نفرت انگیز منظر پیش نہ کرتا بلکہ اس منظر سے ہمارے حواس

مشتعل ہو جاتے اور ہمارے اندر جنسی خواہشیں انگڑائیاں لینے لگتیں۔ لیکن افسانہ پڑھتے وقت ایسا کچھ بھی نہیں محسوس ہوتا۔

لہٰذا شکیل الرحمٰن نے منٹو کی جنس نگاری کے سلسلے میں جو نتیجہ اخذ کیا ہے اس کا اطلاق فکر و فن کے اسی نہج پر ہوتا ہے!

> ''اس ہمہ گیر اور وسیع تناظر میں مجھے تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ سعادت حسن منٹو نے ''سیکس'' کو صرف چھو لیا ہے اور بس۔ وہ جنسی ترغیب اور جنسی لذتوں کے فن کار نہیں ہیں۔ پھر بھی ان پر مقدمے چلے۔ علامہ تاجور نجیب آبادی سے سجاد ظہیر اور سردار جعفری تک اُن پر اور ان کے افسانوں پر برسے۔ جس قدر لوگ برسے اُسی قدر سعادت حسن منٹو کا قد بڑھتا گیا۔ اب تو وہ اردو فکشن کے دیوزاد ہیں۔''

اب مضمون کے دوسرے حصہ پر چند باتیں پیش خدمت ہیں جیسا کہ مضمون کی ابتدا میں عرض کیا گیا ہے کہ زیر بحث کتاب میں منٹو کے پندرہ منتخب افسانوں پر گفتگو کی گئی ہے۔ یہ افسانے ہیں:

(۱) ٹوبہ ٹیک سنگھ (۲) بابو گوپی ناتھ (۳) بو (۴) ہتک (۵) ممی (۶) سرکنڈوں کے پیچھے (۷) موذیل (۸) خوشیا (۹) سہائے (۱۰) کھول دو (۱۱) شاردا (۱۲) شاہ دولے کا چوہا (۱۳) ٹھنڈا گوشت (۱۴) سرمہ (۱۵) ممد بھائی

مضمون کی ابتدا میں یہ بھی عرض کیا گیا ہے کہ منٹو کے افسانوں کے سلسلے میں شکیل الرحمٰن کا تنقیدی طریقۂ کار، فنکار کے تخلیقی رجحانات کی نشاندہی پر مرکوز نظر آتا ہے۔ چنانچہ افہام و تفہیم کے اس طریقۂ کار سے کہانیوں کی کرافٹ سازی پر کوئی روشنی تو نہیں پڑتی، البتہ فرد اور سماج کے تئیں فنکار کی بنیادی فکر و نظر کی بازیافت ضرور ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو کی ان کہانیوں پر گفتگو کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے حقیقت پسندی کے خد و خال پر المیوں کی رنگ آمیزی کی نشاندہی کرتے ہوئے فن کے اس پہلو کو بنیادی کڑی قرار دیا ہے۔ جس میں جلال و جمال کی کیفیتیں بھی ہیں اور جنس و نفس کی ایک مجموعی تخلیقی صورت حال بھی ابھرتی نظر آتی ہے۔ شکیل الرحمٰن چونکہ جمالیاتِ ادب کے ناقد ہیں۔ لہٰذا منٹو کے ان افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے تحریر میں ان کی جمالیاتی حس جا بہ جا بکھری نظر آتی ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ منٹو کا تخلیقی کینوس فکر و فن اور تجربہ کی سطح پر جس وسعت و کشادگی کا حامل تھا، شکیل

صاحب نے اپنی تحریروں میں اُس وسعت وکشادگی کی مختلف جہتوں کو اپنی تنقیدی گرفت میں لینے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ اس سے ان کی وسعتِ نظر کا پتہ چلتا ہے۔

تجزیہ کی پہلی کہانی ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' ہے۔ کہانی میں المیہ نگاری کا فن اوج کمال پر ہے۔ المیہ ہے تقسیم ہند۔ ایک ایسی ٹریجڈی جس پر اردو میں بے شمار کہانیاں لکھی گئیں۔ لیکن منٹو کی اس کہانی نے تقسیم کے المیہ کو تاریخ اور تہذیب کے ایک ایسے دوراہے پر لاکر کھڑا کر دیا جہاں انسانی سوچ کے دیوالیہ پن پر ہنسی بھی آتی ہے اور رونا بھی۔ طنز اور مزاح کا ایک ایسا سنگم جہاں تخلیقی تجربہ، تاریخ اور تہذیب کی سطح پر ایک المیہ ڈرامہ کی صورت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔

شکیل الرحمن نے اس کہانی کے بارے میں جو نتیجہ نکالا ہے وہ حد درجہ فکر انگیز ہے!

> ''منٹو کی دلچسپی ایسے المناک ماحول میں ہندوستان سے ہے اور نہ پاکستان سے، اس کی دلچسپی صرف انسان سے ہے اور ٹوبہ ٹیک سنگھ انسان کی ٹریجڈی کا وہ عرفان ہے جو ایک بڑا تخلیقی فنکار ہی حاصل کر کے دوسروں کو عطا کرتا ہے۔''

نتیجے کی اس معنی خیزی کا اطلاق کہانی کے اس اختتامی جملہ پر ہوتا ہے۔

> ''ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا۔ ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان۔ درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

اس کہانی کے حوالے سے کوئی طویل گفتگو نہیں کرنی ہے۔ کیونکہ اس پر ہمارے بزرگ ناقدین ادب نے بہت کچھ لکھا ہے۔ مجھے تو صرف یہ عرض کرنا ہے کہ تہذیب اور تاریخ کی سطح پر شکیل الرحمن نے ٹوبہ ٹیک سنگھ کو انسان کی ٹریجڈی کی ایک علامت کی صورت میں شناخت کر کے انسانوں کی تہذیبی تاریخ کی اُس پامال ہوتی ہوئی شاندار روایات واقدار کی طرف اشارہ کیا ہے جو فنکار منٹو کا تخلیقی مدعا و منشا تھا۔ ذرا آپ غور فرمایئے کہ پندرہ برسوں تک بشن سنگھ نام کا ایک شخص جو لاہور کے ایک پاگل خانہ میں پڑا رہا تقسیم ہند کے بعد اچانک ٹوبہ ٹیک سنگھ کی رٹ لگانا شروع کر دیا۔ بھلا اسے ہند و پاک کے پاگل خانہ میں رہ رہے پاگلوں کے بٹوارے اور تبادلے کی کیا پڑی۔ اُسے تو اُس ٹوبہ ٹیک سنگھ کی فکر تھی جہاں اُس کی زمینیں تھیں۔ فنکار کا فکر و فلسفہ یہ ہے کہ اس کی دھرتی ماں کا بٹوارہ ہو گیا۔ بشن سنگھ، ٹوبہ ٹیک سنگھ کی رٹ اس لئے لگا رہا تھا کہ اپنی دھرتی سے اس کا رشتہ ٹوٹ گیا۔ پاگل ہوتے ہوئے بھی شعور و لاشعور کے درمیان ایک

زبردست کشمکش۔ اور جب تبادلے کا وقت آیا تو وہ زمین کے اس ٹکڑے پر مردہ پڑا پایا جو نہ ہندوستان تھا اور نہ پاکستان۔ بلکہ صرف زمین تھی۔ انسانوں کی زمین۔ کائنات کی زمین۔ ذرا اندازہ لگایئے کہ منٹو کا تخلیقی ذہن کس حد تک کائناتی سچائی کی جانب سرگرم و متحرک تھا۔ اور اس سچائی میں جب کڑواہٹ کی آمیزش ہو جاتی ہے تو اس سے نبرد آزما ہو جانے کا عزم و حوصلہ بھی ایسا کہ اگر کسی دوسرے کو اس سے واسطہ پڑے تو تیورا کر گر پڑے۔ یہی ٹریجڈی کا وہ عرفان ہے جس کی جانب شکیل صاحب نے اشارہ کیا ہے۔

''بابو گوپی ناتھ'' تجزیہ کی دوسری کہانی ہے۔ اس کہانی کے دو مرکزی کردار ہیں۔

بابو گوپی ناتھ اور زینت (زینو)۔

شکیل الرحمٰن نے تجزیہ کی ابتدا ایک تمثیل سے کی ہے۔ جس کا نچوڑ یہ ہے کہ استاد کوکوشی اپنے شاگرد ہوشن کو ہر وقت جگائے رکھنا چاہتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ ہوشن خوابیدہ دنیا سے نکل کر ہوش و حواس کی دنیا میں زندگی کرے۔ اس تمثیل کے پیش نظر فنکار۔ منٹو کے متعلق شکیل صاحب نے جو نتیجہ اخذ کیا ہے۔ وہ نہایت فکر انگیز اور معنی خیز ہے:

> ''منٹو بھی کوکوشی ہیں۔ ایک فنکار کوکوشی۔ جگائے رکھنا چاہتے ہیں سارے ہوشن جاگے رہیں۔ یہ محسوس کرتے رہیں کہ وہ ہیں، ان کا وجود ہے، ان کی زندگی ہے، وہ دیکھتے رہیں کہ روشنی ہے، تاریکی ہے، کیچڑ ہے، غلاظت ہے، عورت ہے، مرد ہے، نفرت ہے، سیکس ہے، انسان کے جسم پر مٹی کی خوشبو ہے۔ وہ سب جو انسان میں توجہ کا مرکز ہیں۔ جاگتے ہوئے انہیں دیکھو۔''

غور فرمایئے کہ بابو گوپی ناتھ ایک اوباش دولت مند آدمی ضرور تھا۔ مزید یہ کہ اس کہانی کی ہیروئن زینت ایک عرصہ تک ان کی داشتہ بن کر رہی۔ لیکن کب تک۔ بابو گوپی ناتھ کو اس بات کا شدت کے ساتھ احساس تھا کہ جب پیسے ختم ہو جائیں گے تو پھر زینت کا کیا ہوگا۔ وہ چاہتے تھے کہ زینت اپنے اندر خود اعتمادی پیدا کرے۔ گاہک پھنسائے اور آرام سے زندگی بسر کرے۔ یا پھر شادی ہی کر لے۔ چنانچہ بابو گوپی ناتھ جب لاہور سے واپس آئے اور یہ سنا کہ زینت کی شادی پکی ہو چکی ہے تو وہ بے حد خوش ہوئے اور انہوں نے اپنے ہاتھوں سے زینت کی شادی کرائی۔ سینہ کا بوجھ ہلکا ہوا۔ شکیل صاحب کے مندرجہ بالا اقتباس کو پیش نظر رکھئے اور یہ غور فرمایئے کہ بابو گوپی ناتھ کے کردار میں روشنی بھی ہے، تاریکی بھی، غلاظت اور کیچڑ بھی ہے تو دوسری جانب ان کا دل انسانی ہمدردیوں سے لبریز نظر آتا ہے۔

لہٰذا فکر و فلسفہ کا ایک پہلو ہمارے سامنے یہ نکلتا ہے کہ بابو گوپی ناتھ کے کردار میں ان دو متصادم و متضاد Characteristic کی تخلیق کر کے فنکار منٹو نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ انسان فکر و خیال کی سطح پر ایک مجموعہ اضداد ہے۔ ہمیں چوکنا رہنا چاہئے۔ جاگتے رہنا چاہئے۔ ایسا نہ ہو کہ سراب آسا راہوں کے مسافر بن کر منزل سے دور ہو جائیں۔ استاد کوشی کی تنبیہ کو ہر وقت پیش نظر رکھنا چاہئے۔ بابو گوپی ناتھ کے کردار کے تجزیہ کے سلسلے میں شکیل الرحمٰن کا یہ بصیرت افروز ناقدانہ طریقۂ کار ان کی Scientific Objectivity کا اشاریہ ہے!

موضوع کے حوالے سے کہانی کی مجموعی صورت حال سیکس کی صورت میں ابھرتی ہے۔ جو منٹو کی تخلیقی سرگرمیوں کا نشان امتیاز ہے۔ لیکن یہ بھی ذہن نشیں رہے کہ اس کہانی کو پڑھنے کے بعد جنسی جذبات میں اُبال کی کیفیت کیوں نہیں پیدا ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ منٹو نے Erotic Impulses کو آرٹ کا درجہ عطا کر کے فن کی پاکیزہ قدر و قیمت کا لحاظ رکھا۔ چنانچہ گزشتہ سطور میں یہ عرض کیا گیا ہے کہ منٹو عریاں پسند نہیں ہے بلکہ وہ تو فرد اور سماج کی عریانیت کو بے نقاب کرتا ہے۔ سفید پوشوں کی کھوکھلی اخلاق پسندی پر ایک ضرب کاری لگاتا ہے۔

اس نام نہاد اخلاق پسندی اور عریاں پسند ذہن کا ایک عبرتناک تخلیقی نمونہ ذیل کے اس اقتباس میں ملاحظہ فرمائیے:

> ''رنڈی کا کوٹھا اور پیر کا مزار بس یہ دو جگہیں ہیں جہاں میرے دل کو سکون ملتا ہے۔ رنڈی کا کوٹھا تو چھوٹ جائے گا اس لئے کہ جیب خالی ہونے والی ہے۔ لیکن ہندوستان میں ہزاروں پیر ہیں، کسی ایک کے مزار پر چلا جاؤں گا.... دونوں جگہوں پر فرش سے لے کر چھت تک دھوکا ہی دھوکا ہوتا ہے.... رنڈی کے کوٹھے پر ماں باپ اپنی اولاد سے پیشہ کراتے ہیں اور مقبروں اور تکیوں میں انسان اپنے خدا سے۔''

بہ ظاہر تو یہ باغیانہ لب و لہجہ ہی منٹو کے فن کا شناخت نامہ ہے۔ لیکن بہ باطن اس میں منٹو کا اصلاح پسند ذہن کارفرما نظر آتا ہے۔ یہ مکالمہ منٹو نے بابو گوپی ناتھ کی زبان سے ادا کروایا ہے۔ شکیل صاحب نے اپنے تجزیہ میں اس مکالمہ کو Quote کیا ہے اور جو نتیجہ اخذ کیا ہے ملاحظہ فرمائیے!

''غالباً اسی مزاج اور رحجان کی وجہ سے بابو گوپی ناتھ کی شخصیت میں ایک قسم کی فقیری اور درویشی ہے، اندر، باطن میں جیسے درویش کا کوئی نہ کوئی آہنگ موجود ہے۔''

لیکن مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ ایک ہی کردار میں رجحانات کی ان دو متضاد و متصادم لہروں کا موجزن ہونا اس بات کا اشارہ یہ ہے کہ انسان کے وجود میں خیر و شر کی جو معرکہ آرائیاں چلتی رہتی ہیں وہ نفسیات انسانی کی پیچیدگیوں کی مظہر ہیں جن پر قابو پانا ممکن نہیں۔ حالانکہ استثنائی صورت حال تو ہر زمانہ میں برقرار رہی ہے۔ جہاں شر پر خیر کی مکمل فتحیابی دیکھنے کو ملتی ہے۔ اور غالباً اسی کے پیش نظر منٹو ہمیں اور آپ کو چوکنا کرنا چاہتے ہیں اور استاد گوشی بن کر جاگتے رہنے کی تلقین بھی کرتے ہیں۔ بابو گوپی ناتھ کے کردار کے یہ دو رجحانات آپ کو سماج میں ہر جگہ ملیں گے۔ حالانکہ بابو گوپی ناتھ کی خوبیاں اور برائیاں دونوں ہی اظہر من الشمس ہیں۔ باطن میں کچھ بھی نہیں۔ لیکن پھر بھی یہ تو کہنا پڑے گا کہ بابو گوپی ناتھ کی شخصیت میں فقیری اور درویشی کے ساتھ اوباشی بھی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں تخلیق فن کی سطح پر طنز کی جو تیز دھار محسوس ہوتی ہے اس کی وجہ برائیوں اور طرز زندگی کے دوہرے معیار کے خلاف منٹو کی نفرت انگیزیاں ہیں جن میں ان کا باغیانہ لب و لہجہ حد درجہ سرگرم و متحرک نظر آتا ہے۔ یہ منٹو ہی جیسا فنکار تھا جس نے متذکرہ مکالمہ قلم بند کرنے کی جرأت کی۔

''ہتک'' منٹو کی ایک خوبصورت سی کہانی ہے۔ جس کے نفسیاتی عوامل کہانی کو ایک المیہ ڈرامہ کا درجہ عطا کرتے ہیں۔ شکیل صاحب نے زیر بحث کتاب میں اس کے نفسیاتی مضمرات پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ذیل کا یہ اقتباس قابل غور ہے!

''ہتک'' کا ایک بڑا حسن یہ ہے کہ اس میں ماحول اور فرد کے تجربوں کی وجہ سے بڑے خوبصورت ارتعاشات (Vibrations) پیدا ہو گئے ہیں۔ نفسیات کی مختلف سطحوں نے ان خوبصورت ارتعاشات کو اور بھی محسوس اور توجہ طلب بنا دیا ہے۔ جس حقیقت پسندی عروج پر ہے، اردو فکشن کا یہ کردار ہمیشہ یاد رہے گا، اس لئے کہ سوگندھی زندگی کے المیہ (Tragedy) کا خود جواب بن گئی ہے! اور اس طرح المیہ اور گہرائی میں اترنے لگا ہے، اس گہرائی میں تشنگی کا اور احساس ہوتا ہے۔ درد اور بڑھا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اندر، بڑی گہرائیوں میں المیات کی تاریکی میں سوگندھی کا وہ اضطراب ہے جو پیاس اور درد کی شدت کا نتیجہ ہے۔''

اس اقتباس سے اندازہ ہوتا ہے کہ سوگندھی جو اس کہانی کی ہیروئن ہے نفسیاتی پیچیدگیوں اور اس کے مضمرات کی پیکر ہے۔ طوائف ہونے کے ناطے گندگی اور غلاظت اس کا مقدر ہے۔ لیکن اس کے باوجود زندگی کی سچائیوں اور اس کی بنیادی قدروں کی پاسدار نظر آتی ہے۔ اس کردار میں بھی تضاد و تصادم ہے۔ لیکن جو کچھ ہے۔ ظاہر میں ہے۔ باطن میں کچھ بھی نہیں۔ کیونکہ منٹو کی تخلیقی روش فرد اور سماج کے دوہرے معیار کی نفی کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سوگندھی سے فنکار کی ہمدردی اس کی تخلیقی سوچ کے Main Stream کی صورت میں ابھرتی ہے۔ لہٰذا طوائف ہوتے ہوئے بھی سوگندھی کا انا پسند ہونا اس کے وجود کے اندر کے چھپے ہوئے جذبۂ خود شناسی کا نتیجہ ہے۔ زندگی کی سچائیوں اور اس کی بنیادی قدروں سے سوگندھی کا لگاؤ اور آنکھیں ملانے کا عزم و حوصلہ اس کے انا پسند ذہن ہونے کا ثبوت ہے۔ زیر نظر اقتباس میں شکیل صاحب نے نفسیات کی جن مختلف سطحوں اور سوگندھی کے المیاتی وجود پر جو گفتگو کی ہے اس کا اطلاق فکر و فلسفہ کے اسی نہج پر ہوتا ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ سوگندھی کا انا پسند ہونا اور اس کے جذبۂ خود شناسی کا وجود میں متحرک ہونا، کون کون سی نفسیاتی گرہوں کو کھولتا ہے اور منٹو نے پلاٹ سازی میں جس Situational Turning Point پر اپنے فن کو مرکوز رکھا ہے وہ کس قدر نادر الوجود اور ورطۂ حیرت میں ڈوبانے والا ہے۔ پہلے ذیل کا یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے!

> ''یہ لیجئے وہ آگئی ـــــ بڑی اچھی چھوکری ہے۔ تھوڑے ہی دن ہوئے ہیں اسے دھندا شروع کئے..... سیٹھ صاحب نے بیٹری اس کے چہرے پر روشن کی۔ ایک لمحے کے لئے اس روشنی نے سوگندھی کی خمار آلود آنکھوں میں چکا چوند پیدا کی بٹن دبانے کی آواز پیدا ہوئی اور روشنی بجھ گئی۔ ساتھ ہی سیٹھ کے منہ سے ''اونہہ'' نکلا۔ پھر ایک دم موٹر کا انجن پھڑ پھڑایا اور کار یہ جا وہ جا''

قصہ یہ ہے کہ رام لال دلال سوگندھی کو رات کے آخری پہر ایک سیٹھ کے پاس لے جاتا ہے۔ لیکن سیٹھ سوگندھی کو دیکھ کر منہ بچکاتا ہے اور ''اونہہ'' کہہ کر اپنی کار اسٹارٹ کر کے چلا جاتا ہے۔ اس ایک لفظ ''اونہہ'' نے اس کے وجود کو لرزہ براندام کر دیا۔ اس کی حسیت جاگ اٹھی۔ انا پسند ذہن اپنی خودشی کی شکست دیکھ پارہ پارہ ہو گیا۔ اس ''ہتک'' سے فکر و فلسفہ کا ایک پہلو یہ نکلتا ہے کہ آدمی خواہ کیسا ہی ہو اس کی انا ہر وقت جاگتی رہتی ہے۔ وہ اپنی اپنی سطح اور سوچ بھر اس کی پاسداری میں مصروف عمل

رہتا ہے۔ چنانچہ سوگندھی اس ہتک کو برداشت نہ کرسکی۔ اس کی نفسیاتی گرہوں میں بڑی گانٹھ تیزی سے کھلنے لگتی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ پونا والا مستقل گاہک اور عاشق اس کی نفرت انگیزیوں کا شکار بن گیا۔ سوگندھی کے کمرے میں چار تصویریں فریم میں آویزاں تھیں۔ اُن میں ایک مادھو کی بھی تھی۔ سیٹھ کے جانے کے بعد جب علی الصباح مادھو سے اس کی ملاقات کمرے میں ہوئی تو کہانی کے دیگر جزیاتی بیان سے قطع نظر مادھو کے سامنے کمرے میں آویزاں اس کی تصویر کو کھڑکی سے باہر پھینک دیا اور مادھو کو اس کے غم وغصہ کا شکار بھی ہونا پڑا۔ یہی اس کہانی کا Turning Point ہے جس میں سوگندھی کے نفسیاتی پیچ وتاب کی فنکارانہ عکس ریزی اس انداز سے کی گئی ہے کہ منٹو کی دانشورانہ فکر ونظر میں اس کی تخلیقی سوچ کی غیر معمولی قوت وصلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ سوگندھی کے فعال وتوانا کردار کی وجہ سے کہانی کی تخلیقی سطح بہت بلند نظر آتی ہے۔ اس کہانی پر تفصیلی گفتگو سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ شکیل صاحب نے سوگندھی کے کردار پر گفتگو کرتے ہوئے اس کی شخصیت کے المیاتی پہلو کو جس انداز سے اُجاگر کیا ہے وہ کہانی کے بنیادی حسن کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ یعنی سوگندھی کا نفسیاتی پیچ وتاب اور غم وغصہ کہانی کے تخلیقی کینوس پر المیہ کے رنگ کو نمایاں کرتا نظر آتا ہے اور یہی اس کہانی کا جمالیاتی حُسن ہے۔ اس گفتگو کے پس منظر میں شکیل صاحب کا یہ تجزیہ قابلِ غور ہے۔

> ''ایک 'اونہہ' سے کہانی کی ٹریجڈی کی شدت بڑھ جاتی ہے۔ فنکار مسلسل اپنی اور اپنے کردار کی تشنگی دیتا جاتا ہے۔ درد میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ المیہ کردار میں انانیت سر اٹھاتی ہے اور لہرانے لگتی ہے۔ تیز جذباتی آتشیں اٹھان ہے جو حمیت پر پڑی چوٹ کے شدید ردِعمل کے طور پر سامنے آتی ہے۔ 'اونہہ' کا تیر کلیجے میں پیوست ہے اور یہ اسی کا ردِعمل ہے۔ لیکن یہ جذباتی آتشیں اٹھان کمزوری اور مجبوری کو چھپا بھی نہیں سکتی۔ المیہ کردار کا یہ نصیب ہوتا ہے کہ وہ اپنی لہراتی ہوئی انانیت کے ساتھ اٹھے اور پھر ڈھیر ہو جائے۔''

شکیل الرحمٰن کے اس تجزیہ سے کہانی کا بنیادی خدوخال اور اس کی تفہیم واضح ہو جاتی ہے۔ یعنی سوگندھی کی انانیت اپنے جذبہ خودشناسی کی حصولیابی کے لئے بے چین نظر آتی ہے۔ یاد رکھئے کہ خود ستائی لعنت ہے جبکہ خودشناسی ایک فطری امرِ واقعہ ہے۔ منٹو کا یہ فکر وفلسفہ اس کے تخلیقی مزاج کا شناخت نامہ بھی ہے۔ کیونکہ کیچڑ میں کنول کا کھلنا عین تقاضائے فطری ہے۔ منٹو کو اگر طوائفوں اور معاشرے کے

دبے کچلے لوگوں سے ہمدردی تھی تو اس کی وجہ صرف یہی ہے کہ ان کے باطن کے جوہر کو دریافت کر کے سماج کے نام نہاد سفید پوشوں کے لئے سامان درس و عبرت فراہم کرنا۔ ممکن ہے کہ آپ کو میری اس توجیہ پسندی سے اتفاق نہ ہو لیکن فکر و فن کی سطح پر تخلیق کی جو مجموعی صورت حال ابھرتی نظر آتی ہے اس کی تفہیم کے لئے اس سے بہتر اور کوئی معروضی طریقہ کار ہو ہی نہیں سکتا۔

''موذیل'' سعادت حسن منٹو کی ایک بہت ہی مشہور اور یادگار کہانی ہے۔ فسادات کے پس منظر میں لکھی گئی اس کہانی میں جنس زدگی اور عریاں پسندی کی فنکارانہ عکس ریزی بھی کی گئی ہے۔ لیکن اس عمل میں منٹو کا قلم اعتدال پسند نظر آتا ہے۔ سیکس کو سبلائم کرنے کی ہنرمندی منٹو کے ہاں اوج کمال پر نظر آتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس کہانی کا بہت ہی خوبصورت تجزیہ کیا ہے۔ موذیل کے الیہ کردار کے وسیلہ سے کہانی میں جو حسن پیدا ہوتا ہے وہ جمالیاتی قدروں کی ایک نئی دنیا آباد کرتا نظر آتا ہے۔ موذیل کے کردار کی انسان دوستی پر شکیل الرحمٰن کی یہ رائے حد درجہ اہمیت کی حامل نظر آتی ہے۔

> ''موذیل کی شخصیت اچانک تبدیل ہو جاتی ہے۔ اس کا عمل الوہی لگتا ہے۔ محسوس ہوتا ہے جیسے اچانک رحمتوں کی بارش ہونے لگی ہے!''

ہیومنزم کے حوالہ سے شکیل الرحمٰن کی اس توجیہ پسندی پر مختصراً چند باتیں پیش کر کے اپنی بات ختم کیا چاہتا ہوں۔ کہانی کا یہ مکالمہ فکر کی سطح پر تخلیق کے خام مواد کا ایک معنی خیز فنکارانہ اظہار یہ ہے۔

> ''عام طور پر توہین اور ہتک کا ردِ عمل انتقام ہوتا ہے''

''ہتک'' میں سوگندھی کا کردار اس کی ایک بہترین مثال ہے جو اپنی پامال ہوتی ہوئی انانیت کو برداشت نہ کر سکی۔ لیکن ٹھیک اس کے برعکس ''موذیل'' میں توہین اور ہتک کوئی معنی ہی نہیں رکھتا۔

موذیل ایک یہودی نژاد لڑکی تھی۔ جس کی فطرت میں لا اُبالی پن اور جنسی آزادی کوٹ کوٹ کر بھری پڑی تھی۔ اس کی نظر التفات بہتوں پر مرکوز رہتی۔ چنانچہ ترلوچن بھی اس کی زد میں آپڑا۔ ترلوچن کی شخصیت میں اکہرا پن تھا۔ اس کی سادگی اور معصومیت اس کی سوچ کی انفعالیت کی مظہر تھی۔ نظر شناسی کی بے حد کمی تھی۔ موذیل کی نظر التفات کو اس نے سنجیدگی سے لیا۔ آہستہ آہستہ وہ موذیل کو اپنی زندگی اور وجود کا حصہ تصور کرنے لگا۔ لیکن موذیل ٹھہری ایک آزاد خیال تیز طرار قسم کی لڑکی۔ کسی ایک ڈالی پر بسیرا ممکن نہیں۔ آج یہاں، کل وہاں۔ ترلوچن سمجھتا جاتا کہ وہ کس قماش کی لڑکی ہے۔ لیکن اس

توہین اور ہتک کا کوئی انتقام موذیل سے نہ لیتا۔ ایک روز تو اس نے موذیل سے شادی کرنے کی خواہش بھی ظاہر کر دی۔

اس پر طرّہ یہ کہ موذیل نے بھی اپنی رضامندی کا اظہار کر دیا۔ طے ہوا کہ شادی پونے میں ہوگی۔ لیکن جس روز شادی ہونی تھی وہ اپنے ایک پرانے دوست کے ساتھ جس نے نئی موٹر خریدی تھی۔ دیولالی چلی گئی۔ ترلوچن پر کیا گزری ہوگی آپ اندازہ لگا سکتے ہیں۔

اس گفتگو سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ موذیل ایک آزاد خیال قسم کی لڑکی ضرور تھی۔ لیکن اس نے اپنی پاکدامنی پر کبھی آنچ نہیں آنے دیا۔ کہانی کے بین السطور میں فکر و فلسفہ کی یہ زیریں لہریں اس بات کی جانب واضح طور پر اشارہ کرتی ہیں۔ اس اہم نکتہ کو پیش نظر رکھئے اور موذیل کے اس معنی خیز اور تہہ دار کردار پر غور فرمایئے جہاں وہ انسانیت کے ایک پیکر کی صورت میں نمودار ہوتی ہے۔

کہانی کے اس موڑ پر ترلوچن کو جب موذیل کی بے وفائی کا یقین ہو گیا تو اچانک اس کی زندگی میں کرپال کور نام کی ایک سکھ لڑکی داخل ہو گئی اور اس کی شادی طرفین کی رضامندی سے اس کے ساتھ طے ہو گئی۔ کچھ عرصہ کے بعد ترلوچن کی ملاقات جب موذیل سے ہوتی ہے تو وہ اپنی شادی کے طئے ہو جانے کی خوش خبری اسے سناتا ہے۔ موذیل ٹھہری ایک آزاد خیال لڑکی۔ بھلا اسے جذبۂ رقابت سے کیا لینا دینا۔ چنانچہ ترلوچن کی اس مجوزہ شادی کا اس نے کھلے دل سے خیر مقدم کیا۔

اسی درمیان فساد بھڑک پڑا۔ کرپال کور اور اس کے والدین مسلمانوں کے محلے میں رہا کرتے تھے۔ ترلوچن ان لوگوں کو وہاں سے نکالنے کی فکر میں تھا۔ موذیل اس کام میں اس کی مدد کرتی ہے۔ وہ کرپال کور کو فسادیوں کے بیچ سے نکالنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ لیکن وہ خود اس کام میں جاں بحق ہو جاتی ہے!

> کہانی کا اختتامی مکالمہ قاری کے ذہن پر ایک سبق آموز داستان درج کرتا ہے!
>
> ''ترلوچن اُٹھ کر کرپال کور کے فلیٹ کی طرف چلا گیا۔ موذیل نے اپنی دھندلی آنکھوں سے آس پاس کھڑے مردوں کی طرف دیکھا اور کہا'' یہ میاں بھائی ہے..... لیکن بہت دادا قسم کا..... میں اسے سکھ کہا کرتی ہوں..... موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی۔ ''لے جاؤ اس کو ـــــ اپنے اس مذہب کو اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا''۔

جی ہاں! ترلوچن میاں بچائی ہے۔ اگر موذیل یہ نہ کہتی تو شاید مسلمان فسادی اسے مار ڈالتے۔ یہ دور اندیشی اور مصلحت اندیشی کا ایک اچھوتا فنی نمونہ ہے۔

کہانی کی یہ المناک منظراتی تحریریں موذیل کے توسط سے اعلیٰ انسانی قدروں کو اجاگر کرتی ہیں۔ شکیل صاحب نے اسی ہیومنزم پر مبنی قدروں کو اپنے تجزیہ کی گرفت میں لانے کی ایک کامیاب کوشش کی ہے۔ بہ قول شکیل صاحب ''موذیل کی شخصیت جواچانک تبدیل ہو جاتی ہے، الوہی صفات کی مظہر بن جاتی ہے۔'' کرپال کور کی جان بچا کر موذیل نے ترلوچن سے اپنی وفاداری اور الفت و محبت کا ثبوت نہیں پیش کیا بلکہ ہیومنزم کی ایک ایسی مثال پیش کی جس کی نظیر ملنی مشکل ہے۔ یہی منٹو کی وہ غیر معمولی تخلیقی فکر تھی جس نے کہانی کو ایک المیہ ڈرامہ کی صورت میں آرٹ کا ایک بہترین تخلیقی نمونہ بنا دیا۔

تجزیے کی تمام کہانیوں پر گفتگو کر کے طوالتِ بیان کا مرتکب ہونا نہیں چاہتا۔ صرف منٹو کے فن پر دو باتیں عرض کرنے کی اجازت چاہتا ہوں!

(۱) یاد پڑتا ہے کہ مجنوں گورکھپوری نے اپنی کتاب ''افسانے'' میں کردار نگاری پر گفتگو کرتے ہوئے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب میریڈتھ (Meridith) کا ناول 'خود پرست' (The Egoist) شائع ہوا تو اس کے ایک کردار سرولوبی (Sir Willoughby) کو لے کر شہر میں کافی ہنگامہ ہوا۔ یہاں تک کہ ایک لڑکے نے میریڈتھ کو جا کر کہا کہ آپ نے مجھے ذلیل کیا ہے۔ کیونکہ سرولوبی میں ہی ہوں۔ مریڈتھ نے جواب دیا، صاحبزادے سرولوبی تم میں سے ہر ایک ہے۔ اس واقعہ کی روشنی میں عرض یہ کرنا ہے کہ اتنی بڑی دنیا میں آج بھی آپ کو بابو گوپی ناتھ، سوگندھی، موذیل، خوشیا، سکینہ، شاردا، ممد بھائی جیسے کردار جہاں تہاں ملیں گے۔ جو آپ کے فکر و شعور کو مہمیز کرنے کے سبب بن سکتے ہیں۔ چونکہ منٹو کے افسانوں میں کردار نگاری کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ لہٰذا منٹو کے یہ کردار اردو کے افسانوی ادب میں Ideal کردار کی حیثیت سے یاد کیے جاتے رہیں گے۔

(۲) تخلیق کی سطح پر لفظوں کی بنت کاری کے فنکارانہ عمل میں کفایت شعاری کو برتنے کی ہنرمندی منٹو جیسے فنکار کے ہی بس کی بات تھی۔ یہ کسی دوسرے کے بوتے سے باہر کی بات تھی۔ ایک لفظ نہ زیادہ نہ کم۔ بیانیہ کا ایک بالکل نیا تلا پڑا۔

(۲۰۰۸ء)

(3)

ریت پر خیمہ ــــ کتنی ریت کتنے سنگریزے

"ریت پر خیمہ" جابر حسین کے ۳۸ نثری شہ پاروں کا مجموعہ ہے۔ جابر حسین نے ان شہ پاروں کو اپنی ڈائری کا نام دیا ہے۔ لیکن میرے نزدیک یہ تحریریں فن نگارش کے اس محدود دائرے سے باہر نظر آتی ہیں۔ محدود اس معنی میں کہ ڈائری نما تحریریں بالعموم محرر کی زندگی کے ذاتی واقعات و حادثات کی رہین منت ہوتی ہیں۔ کبھی کبھی تو ان تحریروں کی فنی حیثیت روزنامچے کی بھی ہو جاتی ہے۔ ایسی صورت میں ان تحریروں کے وسیلے سے فکر و نظر کے روشن ہونے کی صلاحیت مفقود ہو جاتی ہے۔ لیکن زیر بحث کتاب میں جابر حسین کی طرز نگارش اس بات کی خبر دیتی ہے کہ ان کی ان ڈائری نما تحریروں میں فکر و قدر کی نمو پذیری کے تخلیقی عمل کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ چنانچہ زندگی کے ذاتی تجربے جب لفظوں کی فنکاری کی صورت میں ظاہر ہوتے ہیں تو ایسی صورت میں قلمکار کی انفرادی فکری اور نظریاتی سرگرمیاں فکر و فن کے عمومیت پسندانہ تخلیقی ذہن کی نمو کرتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں جابر حسین نے اپنی زندگی کے ذاتی تجربوں سے ہٹ کر فرد، سماج اور تہذیب کی تلخ و تند سچائیوں کو بھی اپنے قلم کا نشانہ بنایا ہے۔ دونوں ہی صورتوں میں ڈائری کے ان اوراق میں عمومیت پسندی کے تصنیفی رجحان کی جھلک دکھائی پڑتی ہے۔ اس گفتگو سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ جابر حسین کی یہ موضوعاتی نثری تحریریں جو مختصر افسانے کی طرح فن اختصار نویسی کے بہترین نمونے ہیں ان کی صنفی حیثیت اگر ضبع ہوتی ہے تو صرف اس لیے کہ بیانیہ کے فریم میں واحد متکلم کی صورت میں بیان کنندہ جابر حسین کی موجودگی سے نفس مضمون کے ترسیلی عمل میں وحدت تاثر کی تخلیقی فضا کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ وحدت تاثر ہے جو ان ڈائری نما تحریروں کو کہانی کے دائرے میں لاتا ہے۔ لیکن خیال رہے کہ فکر و فن کی سطح پر کہانی کا جو روایتی تصور ہمارے سامنے ہے، جابر حسین کی تحریروں میں اس کا سراغ لگانا آسان نہیں۔ سوال یہ ہے کہ کیا جابر حسین نے دانستہ طور پر ان فنی لوازم سے احتراز کیا ہے جو کہانی میں بروئے کار لائے جاتے ہیں یا پھر یہ ان کی اپنی تخلیقی اختراع ہے، جس نے فکر و فن کی صورت خود بہ خود اختیار کر لی۔

واضح ہو کہ جابر حسین بنیادی طور پر نثر کے تخلیقی فنکار ہیں۔ جذبہ و احساس کے اظہار پر انہیں

بلا کی قدرت حاصل ہے۔ زندگی کی تلخ و تند صداقتوں کو فنی صداقتوں کے روپ میں پیش کرنے کا ان کا یہ غیر شعوری تخلیقی عمل، شعور کی سطح پر حواس کو اگر برانگیخت کرتا ہے تو صرف اس لئے کہ جذبہ واحساس اور فکر و خیال کا اظہار ایک خود رَو اور فطری تخلیقی تجربے کی صورت میں ہوتا ہے۔ یہ تخلیقی تجربہ واقعات و حادثات کی قدر و قیمت اور ان کی معنویت کو وضع کرتا ہے۔ اس جہت سے ان تحریروں کی حیثیت اقداری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تخلیقی فن پارے قدروں پر مبنی ہوتے ہیں۔ ان میں فنکار قدروں کی شکست و ریخت کی نوحہ خوانی کرتا ہے۔ وہ مسائل سے جوجھتا ہے اور آپ تک ان کو پہنچانے کا کام کرتا ہے۔

''ریت پر خیمہ'' کی بیشتر تحریریں فرد اور زندگی کے حوالے سے سلگتے مسائل و موضوعات کی آئینہ دار ہیں۔ چنانچہ مشمولہ ۳۸ کہانیوں کو سنگریزے کے عنوان کے تحت ترتیب دے کر جابر صاحب نے اپنے فکری موقف کی وضاحت کردی ہے۔ یعنی جو مسائل و موضوعات احاطۂ تحریر میں لائے گئے ہیں ان کی ترشی و تندی کو آپ بین السطور میں بہ آسانی محسوس کر سکتے ہیں۔ ان کی حیثیت سنگریزے کی ہے۔ لیکن جابر حسین کی اس فنکارانہ ہنر مندی کی داد دیجئے کہ ان سنگریزوں کی تہہ سے آپ ریت کے ذرّات اڑتے دیکھتے ہیں۔ ریت جو نخلستان کا بنیادی حُسن ہے اور اس کی جمالیات بھی۔ یہی وہ ریت ہیں جو بکھرے سنگریزوں کی قدر و قیمت کے تعین میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور یہی زیر بحث کتاب کے مشمولہ شہہ پاروں کا بنیادی حُسن ہے اور ان کی جمالیات بھی۔ عرض یہ کرنا ہے کہ مجموعے کی مشمولہ تحریروں کی زیریں لہروں میں تلخی و تندی کی جن کیفیتوں کی فنکارانہ عکس ریزی کی گئی ہے ان میں ترسیل فکر و قدر کی سطح پر المیاتی رنگ حد درجہ نمایاں نظر آتے ہیں۔ یہ المیہ ہے انسانی، اخلاقی، تہذیبی، سیاسی اور سماجی قدروں کی پامالی کا۔ جن پر تفصیلی گفتگو آگے کی سطور میں کی جائے گی۔

''تو نہی گاؤں کی چھوٹی کسنیا کے نام''۔۔۔ مجموعہ کا یہ انتساب جابر حسین کے اس جذباتی اور قلبی لگاؤ کا اعلانیہ ہے جس نے ان کے تصنیفی اور تخلیقی محرکات کو ایک واضح سمت عطا کیا۔ یہی وجہ ہے کہ Reflective writing بھی جابر حسین کی نثری تحریروں کا ایک نمایاں پہلو ہے۔ چنانچہ چھوٹی کسنیا کے اس سپوت کی فکری اور تخلیقی نمو میں ماں کی شفقتوں اور محبتوں کی عکس ریزی محسوس کی جا سکتی ہے۔

''اپنی بات'' کے تحت کتاب کی افتتاحی تحریر ماضی کا ایک ایسا فکر انگیز منظر نامہ ہے جس کو پڑھنے کے بعد آپ کے ذہن و فکر پر قدروں کے حوالے سے زندگی کی سچائیوں کے راز منکشف ہوتے محسوس ہوں گے۔ چھوٹکی کسنیا، ناجوبی کی صورت میں شفقت و محبت اور انسانی رشتوں کی سطح پر زندگی کی

ایک ایسی سچائی کا روپ دھارن کیے نظر آتی ہے جس کے وجود سے شفیقانہ آرزومندیوں کی کرنیں پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ ناجوبی زندگی کی اعلیٰ قدروں کے حوالے سے ایک سچائی ہے، اخلاق و کردار کی ایک علامت ہے۔ اس حقیقی سچائی کو افسانوی پیکر میں ڈھالنے کا یہ تخلیقی عمل ہی فکر و فن کے عمومیت پسندانہ ذہنی رویئے کی راہ کو استوار کرتا ہے۔ یعنی جذبہ واحساس کی یہ انفرادی ذاتی کیفیتیں جب تخلیقی سانچے میں ڈھلتی ہیں تو فن کا ایک عمومی پیکر وجود میں آتا ہے۔

''میں یہاں ہوں، ناجوبی، تمہارے گاؤں کی رتیلی زمین پر، تمہارے پاس، بالکل تمہارے پاس، تمہارے ہاتھ میری پیشانی پر ہیں، ناجوبی، اور میں اپنی روح کی گہرائیوں میں تمہاری انگلیوں کا دودھیا لمس محسوس کر رہا ہوں۔ ان انگلیوں کا لمس ناجوبی، جن میں ایک بار میرے سبب نوکیلی سوئی چبھ گئی تھی، اور تم نے کئی کئی راتیں اذیت میں گزاری تھیں''۔

اس اقتباس میں آپ جذبہ واحساس کی سعادت مندانہ خوشبوؤں کو بہ آسانی محسوس کر سکتے ہیں۔ دیکھیے معاملہ یہ ہے کہ جب تحریر قلبی ہیجان انگیزیوں سے عبارت ذاتی نوعیت کی ہوتی ہے تو اس کے اظہار میں بلا کی اثر انگیزی ہوتی ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس میں شفقتوں اور محبتوں کے حوالے سے جن سچائیوں کا اظہار کیا گیا ہے ان سے عمومیت پسندی کے ذہنی رویوں کی راہیں بھی ہموار ہوتی نظر آتی ہیں۔ لہٰذا زندگی کی یہ صداقتیں جب تخلیقی سانچے میں فنکار کے ذاتی تجربے کے راستے سے ہو کر ڈھلتی ہیں تو وہ فنکار کے فکری دائرے سے نکل کر فرد اور سماج کی سوچ کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اسے آپ اطلاقی تخلیقی طریقہ کار سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔

''صدی میں پہلی بار'' جابر حسین کی ایک ایسی ہی تاثراتی تحریر ہے۔ جس میں جذبہ واحساس کا والہانہ پن پاکیزہ انسانی رشتوں کی قدر و قیمت کو اجاگر کرتا ہے۔ قصہ یوں ہے کہ چھوٹکی کسیا کا بیٹا بیس برس بعد چند گھنٹوں کے لئے اپنے گاؤں آیا ہے۔ وہ گاؤں جو اس کے حسین خوابوں کا آنگن ہے۔ جہاں اس کی ماں کی ممتا اور لوریوں کی گونج ابھی بھی فضا میں سنائی پڑ رہی ہے اور اس کے کانوں کے پردوں سے ٹکرا ٹکرا کر سازِ دل کو مرتعش کر رہی ہے۔ حالانکہ بیس برس قبل کی گاؤں کی شکستہ اور مخدوش تصویر اب بھی اس کے ذہن میں محفوظ تھی۔ لیکن تنگ گلیوں اور اوبڑ کھابڑ سڑکوں پر گزرے بچپن کے دنوں کی خوشگوار یادوں کے سامنے اس شکستگی اور خستہ حالی کی کیا وقعت۔ سب کچھ تو ویسا ہی تھا۔

"خالی خالی کبوتر خانہ، سنسان نادیں، غیر آباد چبوترا، شکستہ دروازے، بے ترتیب مکانوں کا سلسلہ، گاؤں کا مندر، امام باڑہ، شاہ سرکار کا مزار، سب کچھ دیکھا ہے اور ماضی کی روشن یادوں کے موی چراغ کی طرح پگھل پگھل کر گاؤں کی اوبڑ کھابڑ زمین کی تہوں پر جمتا رہا ہوں"۔

لیکن ان بیس برسوں میں گاؤں کے پرانے ڈھانچے میں صرف ایک تبدیلی ہوئی جس نے اس کے فکر وشعور کو برانگیخت کر دیا۔ یہ اقتباس ملاحظہ فرمایئے!

"بیس برس کے وقفے پر، میرا یہ کچھ گھنٹوں کا اپنے گاؤں کا سفر ختم ہو گیا ہے۔
میری گاڑی شہر کی طرف لوٹ رہی ہے۔
اس سڑک سے ہو کر لوٹ رہی ہے، جہاں ابھی ابھی کولتار کی پرتیں بچھائی گئی ہیں۔ اس صدی میں پہلی بار بچھائی گئی ہیں۔!
میں زندگی کی اداس اور کنکریلی زمین پر اپنی ماں کے گمنام پیروں کے نشان تلاشتا راجدھانی واپس آ گیا ہوں"

ہاں تو ناجو بی کا یہ بیٹا، اپنی ماں کے گمنام پیروں کے نشان تلاشتا، دل میں کچوکے کھاتا گاؤں سے واپس آ گیا کہ صدیوں سے آباد اس گاؤں کے ڈھانچہ میں اگر کوئی تبدیلی ہوئی تو صرف یہ کہ شہر سے گاؤں کو جوڑنے والی سڑک پر کولتار کی پرتیں بچھا دی گئیں۔

اس چھوٹی اور معمولی سی تبدیلی سے گاؤں کے معصوم لوگوں کی زندگی میں خوشیوں اور امیدوں کی کرنیں پھوٹ پڑیں۔ لیکن ان معصوم ذہن کو کون بتائے کہ یہ تبدیلی کے نام پر استحصالی نظام نے ایک بھدّا مذاق ان کے ساتھ کیا ہے۔

مندرجہ بالا اقتباس میں فکر و فلسفہ یہی ہے کہ فلاحی کاموں سے حکومت اور انتظامیہ کی عدم دلچسپی بے اطمینانی کا سبب بنتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ "صدی میں پہلی بار" جابر حسین کی ایک ایسی تاثراتی اور تجرباتی تحریر ہے جس میں ذکی الحسی کے فکری عناصر حد درجہ متحرک نظر آتے ہیں۔ احساس کی ذکاوت سیاست و معاشرہ کی استحصالی قدروں پر ناراضگی جتا کر اپنی سیاسی اور سماجی بصیرتوں کا ثبوت پیش کرتی ہے۔

جابر صاحب کی نثری تحریروں کے فکری دھارے میں کبیر کی آئیڈیلزم کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ کبیر کی بنیادی انسان دوستی پر مبنی گنگا جمنی تہذیب کی چھاپ جابر صاحب کی تحریروں میں واضح طور پر

دیکھنے کو ملتی ہے۔ اور اسی راستے سے ان کی فکر و نظر میں قومی ایکتا کے بنیادی تصوّر اور اس کے فکری کینوس پر تصوّف کا رنگ نمایاں طور پر نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کبیر کے بانی اور اس کی تعلیمات کے حوالے سے جابر صاحب کی بیشتر تحریروں میں رواداری اور انسان دوستی کی جو جھلک نظر آتی ہے اس کی تہہ میں صوفیانہ فکر و نظر حد درجہ فعال و متحرک رہتی ہے۔ زیر بحث کتاب میں کبیر کے حوالے سے تین اہم تحریریں شامل ہیں۔

(۱) ہمن کو ہوشیاری کیا (۲) ہم تو جات کمینہ اور (۳) بندے سے پکھونا ہی۔

''ہمن کو ہوشیاری کیا'' امتداد زمانہ کے ساتھ سماج کے ٹوٹتے بکھرتے فکری نظام کی نوحہ خوانی ہے۔ بیان کنندہ کی علامتی اور استعاراتی رمز و ایمائیت قاری کے لیے دامن کش دل کی موجب بنتی ہے۔ کبیر کو بیان کنندہ کی بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ حالانکہ اس میں بیانیہ کی دوہری سطح ہے۔ کبیر کے علاوہ اس تحریر کا ایک بیان کنندہ خود قلمکار بھی ہے۔ لیکن اس کی حیثیت محض ایک Carrier کی ہے جو کبیر کی آئیڈیولوجی کو قاری تک پہنچاتا ہے۔ تحریر میں اس دوسرے Narrator کا افادی پہلو یہ ہے کہ وہ کبیر کی زبانی جن باتوں کو بیان کرتا ہے ان سے اس کے فکری اور ذہنی رویے کا پتہ چلتا ہے۔

کبیر چھ سو برسوں بعد اپنے گاؤں آئے ہیں۔ لیکن ان چھ صدیوں میں کبیر کو کچھ بھی بدلاؤ نظر نہیں آیا۔

> '' کچھ بھی تو نہیں بدلا، بالکل کل جیسا محسوس ہوتا ہے۔ لوگ افواہیں پھیلاتے ہیں کہ میرے جنم کو چھ سو برس ہو گئے''۔

جابر صاحب شاید کہنا یہی چاہتے ہیں کہ تہذیب جس طرح اپنی خام اور بدصورت شکل میں چھ سو برس قبل تھی آج بھی اس کی وہی صورت حال ہے۔ تہذیب کے بنیادی مفاد پرست حیوانی ڈھانچے کو لوگ ابتدا سے لیکر آج تک سنبھال کر رکھے ہوئے ہیں۔ اسی فکری تصور کے پس منظر میں انسان کی مفاد پرستی اور بے حسی کی ایک عبرتناک تصویر اس تحریر میں پیش کی گئی ہے۔

کبیر اپنے گاؤں آتے ہیں۔ گاؤں کے مہانے پر ہی جمن شیخ مل جاتا ہے۔ جوان کو بتاتا ہے کہ بھگون آپ بیٹھیں، میں معاوضہ کی رقم لے کر لوٹتا ہوں۔ معاوضے کی رقم سن کر کبیر کے تجسس کی آگ بھڑک اٹھی۔ جب یہ راز ظاہر ہوا کہ جمن شیخ کا بیٹا اور بہو فساد میں مارے گئے اور وہ ان دونوں کی موت کا معاوضہ لینے گیا ہے۔ تو وہ ورطۂ حیرت میں ڈوب گئے۔ دوسری جانب گاؤں میں لوگ سروں پر کیسریا پٹی باندھے غول کے غول کبیر کے گیت گا رہے ہیں۔

''ہمن تو عشق مستانہ ـــــ ہمن کو ہوشیاری کیا'' جمن شیخ کا دوسرا بیٹا کرم اللہ بھی اس میں

شامل تھا۔ فریب نفس کا یہ عبرتناک منظر کبیر کے لئے ناقابل برداشت تھا۔ شاید اسی آلودہ انسانی سوچ کے سماجی اور تہذیبی منظر نامے نے انہیں آنکھوں پر پٹی باندھنے پر مجبور کیا۔ چنانچہ کبیر اپنی آنکھوں پر پٹی بندھے گاؤں کے لوگوں کی اس فریب خوردہ زندگی کے بارے میں سوچنے لگے۔ لیکن فریب نفس کے شکار گاؤں کے یہ لوگ ان دوہوں اور گیتوں کو اپنی کھوکھلی سماجی اور تہذیبی قدروں کی نذر کر رہے ہیں۔ جمن شیخ اور اس کا بیٹا کرم اللہ، کبیر کی نسل کا، کبیر کے گاؤں کا، لیکن کبیر کی تعلیمات سے دور موت کا معاوضہ لے کر، موت کا جشن منا رہا ہے۔

بنیادی انسان دوستی کے تصور سے دور، مکروفریب کی چادر اوڑھے آج کا یہ انسان ''ہمن تو عشق مستانہ ـــــ ہمن کو ہوشیاری کیا'' جیسے گیت گا رہا ہے۔ شاید یہی فکر و تصور اس تحریر کی زیریں لہروں میں رواں دواں ہے۔

''ہم تو جات کمینہ'' کبیر کے حوالے سے جابر حسین کی یہ ایک دوسری فکر و شعور کو مہمیز کرنے والی تحریر ہے۔ اس میں شائستگی اور ملمع کاری کو نشانہ بنایا گیا ہے۔ فکر و فلسفہ یہ ہے کہ طبقۂ اشراف میں بھی بہت سارے مبتذل اور بیمار رویئے پرورش پاتے رہتے ہیں اور وہ ان رویوں کو خوب خوب بروئے عمل لاتے رہتے ہیں اس فرق کے ساتھ کہ ان کی بے ضابطگیاں اور بے اعتدالیاں در پردہ اپنی ہنگامہ آرائیوں کی بزم سجاتی رہتی ہیں۔ جبکہ ایک معصوم اور ان پڑھ ذہن ان کا اظہار کھلے عام کر دیتا ہے۔ اور اظہار کا یہ طریقہ بالکل فطری ہوتا ہے۔ زیر بحث تحریر کی تہہ میں فکر کا یہ پہلو غالب ہے لیکن تھوڑے سے فرق کے ساتھ جس پر آگے کی سطور میں روشنی ڈالی جائے گی۔ کبیر صاحب اپنے دوست سکھی چن سے ملنے تاڑوانا آئے ہیں۔ تاڑوانا، تاڑی کی کاشت اور اس کے پینے کے مقام کو کہتے ہیں۔ اس روز سکھی چن کے پاس ایک اجنبی گراہک آتا ہے۔ تاڑوانا میں بیٹھ کر تاڑی پینے کے لئے نہیں بلکہ لے جانے کے لئے۔ سکھی چن اس اجنبی کو تاڑی کے تمام افادی پہلوؤں سے آگاہ کراتا ہے۔ ان پہلوؤں کی جزئیاتی تفصیل سے قطع نظر، اجنبی تاڑوانا میں پیکڑوں کے ساتھ بیٹھ کر تاڑی پینا نہیں چاہتا۔ کبیر صاحب سکھی چن اور اس بیمار اجنبی کے درمیان کی گفتگو بغور سن رہے تھے۔ اب اس پس منظر میں کبیر صاحب کی زبانی یہ مکالمہ ملاحظہ فرمائیے۔

> ''سکھی چن، ان کا پتہ ٹھکانہ لے لو۔ تم خود تاڑی ان کے گھر پہنچا دیا کرو۔ بھلے آدمی ہیں۔ ڈاکٹر نے صلاح دی ہے۔ تاڑی پینا چاہتے ہیں، مگر پیکڑوں کی جماعت میں بیٹھ کر پینا نہیں چاہتے۔ تاڑوانا، ہم جیسے ''کمینہ ذات'' کے لوگوں

کے بیٹھنے کی جگہ ہے، سکھی چمن۔ یہ تو معزز ہیں، مہذب ہیں۔ تم انہیں ہماری کمینہ ذات میں کیوں شامل کرنا چاہتے ہو، سکھی چمن؟ جات جلاہا نام کبیرا!''

''ہم تو جات کمینہ'' ——

انسانی سوچ کی ملمع کاری اور نام نہاد پردہ پوشی کی یہ مضحکہ خیز صورت حال ذہن وفکر کے معیار واقدار کی زبوں حالی کا اشاریہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ زندگی میں بعض مواقع ایسے بھی آتے ہیں جب ضرورتیں اور مجبوریاں اصول وضوابط کو پامال کر دیتی ہیں۔ ڈاکٹر کی صلاح پر تاڑی پینا ایک ضرورت تھی۔ اور کبیر کے سامنے اس بیمار اجنبی کی یہ مجبوری پیش نظر تھی۔ ایسی صورت میں کیا آپ کبیر کی طنز کی تیز دھار کو ان کے آدرش واصول کی انتہا پسندی پر محمول کریں گے؟ میرا خیال ہے کہ ذہن وفکر کا استحصالانہ رویہ اس بات کے لئے بھی آمادہ نہیں کہ بہ حالت مجبوری بھی اس کے ناشائستہ اور معیوب گن اعمال وافعال کا اظہار کھلے عام ہو۔ زندگی کا یہ دوہرا معیار تضادات وتصادمات کو جنم دیتا ہے۔ اس جہت سے زیر بحث تحریر فکری شکستگی اور پست ہمتی کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔

زندگی کی حقیقتوں سے فرار اور تصنع اور ملمع کاری کو گلے لگانا، شاید یہ وہ ذہنی رجحان ہے جس نے کبیر کے آدرش واصول کو مشتعل کیا۔ چنانچہ کبیر کے آدرش واصول کے پیش نظر جابر صاحب کی یہ تحریر انسانی سوچ کی ملمع کاری پر طنز کی تیز دھار چلاتی نظر آتی ہے۔

(۱) بجھا چاہتی ہے یہ لو (۲) تال کی مرنی اور (۳) سنی جائے گی یہ عرضی —— یہ تینوں تحریریں زمیندارانہ ذہنیت اور استحصالی نظام کے تحت پنپنے والے ظلم وتشدد کی روح فرسا داستان ہے۔ قلمکار کی ذہنی اور فکری کربناکیاں تخلیق کے بنیادی المیاتی حسن کو اجاگر کرتی ہیں۔ یہی وہ المیاتی حسن ہے جو ان تحریروں کی جمالیاتی قدر کو وضع کرتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ اندرونی دلدوزی (Pathos) کی تخلیقی فنکاری کے بہترین فنی نمونے ہیں۔ ان کے مطالعہ سے سماجی ناانصافیوں اور نابرابریوں کے تئیں فنکار کی تخلیقی فکرمندیوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

''بجھا چاہتی ہے یہ لو'' جابر صاحب کی ایک نہایت ہی اثر انگیز تاثراتی تحریر ہے۔ مرنی کے شوہر منگلا ڈاڑھی کا زمیندار کا شکاروں کے ہاتھوں قتل اور اس کے نتیجے میں مرنی کی بے بسی فکر کے تخلیقی کینوس پر المیوں کے رنگ کو نمایاں کرتی ہے۔ چنانچہ اس تحریر میں لفظوں کی تخلیقی فنکاری کی سطح پر جابر صاحب کی صناعانہ ترسیلی ہنرمندی کا شدید احساس ہوتا ہے۔ بولتے ہوئے زندہ الفاظ اپنے دامن میں

ظلم وستم کی ایک داستان سمیٹے محسوس نظر آتے ہیں۔ جابر صاحب کی شدید ذہنی ہیجان انگیزیاں ان کے جذبہ واحساس کو اگر برانگیخت کرتی ہیں تو صرف اس لئے کہ ان کے سماجی اور تہذیبی تصورات ان واقعات وحادثات سے متزلزل ہوئے۔ جبکہ ''ٹال کی مرنی'' میں واقعات وحادثات کی جزئیاتی تفصیل فکر وفن کے محاکاتی منظرنامے پر ان کی فعال ومتحرک سماجی اور تہذیبی فکر ونظر کو مزید روشن کرتی ہے۔ فن نگارش کا یہ طریقہ کار تخلیقی فکر کے اظہار کے عین مطابق ہے تاکہ قلمکار کی دانشورانہ فکر ونظر میں احتجاج کی لے صاف طور پر سنائی پڑ سکے۔ احتجاج کی یہ لے ''سنی جائے گی یہ عرضی'' میں مزید تیز ہوتی محسوس ہوتی ہے۔ جب مرنی حاکم کے جنتا دربار میں اپنی رہائش کے لئے تھوڑی سی زمین کی مانگ کرتی ہے۔ لیکن نتیجہ ظاہر تھا۔ ظالم اور سفاک ذہنوں نے مرنی کو دو گز زمین سے بھی محروم رکھا۔ زیر بحث تینوں تحریریں سماج کے نام نہاد آقاؤں کی بالا دستیوں اور ان کی بے جا دراز دستیوں کی ایک تخلیقی دستاویز ہے۔

''آدھی رات کا گجر'' یہ مجموعہ کی پہلی تحریر ہے۔

نئے سال کی پہلی کرن کے ساتھ خورشید کا سامان سفر از سر نو تازہ ہونے کی تیاری ہے۔ لیکن فنکار اس پہلی کرن کا استقبال کیسے کرے کہ اس میں مایوسیوں اور محرومیوں کی ہزار داستانیں چھپی ہوئی ہیں۔ آدھی رات کا گجر بجے گا ضرور بجے گا۔ لیکن یہ سوال پیچھا کر رہا ہے کہ آنے والے اس نئے سال میں نیا کیا ہے!

بظاہر فنکا کی تخلیقی فکر قنوطیت پسندی کا لبادہ اوڑھے نظر آتی ہے۔ لیکن فنکار چونکہ تبدیلی پسند (Radical) ہے۔ لہٰذا اس کی فکر ونظر سے رجا ونشاط کی کرنیں بھی پھوٹتی نظر آتی ہیں۔ فکر ونظر کی یہ Mixed فنکاری ہماری ملی جلی قومی سوچ کا مظہر ہے۔ جو زیر بحث تحریر کو عام قومی دھارے کے مزاج سے ہمکنار کرتی ہے۔ فنکار کی مایوسی کا یہ فکری منظرنامہ ملاحظہ فرمایئے!

(۱) ''ہم جو اڑیسہ کے سمندری علاقے کے رہنے والے ہیں، ہمارے لئے آدھی رات کے اس گجر میں کیا رکھا ہے۔! ہم جو فاقہ کشی اور بیماری، خوف اور دہشت کے شکار لوگ ہیں، سنسان اور بے خواب آنکھوں والے لوگ ہیں، یہ گجر جو بس آدھی رات کو بجنے ہی والا ہے، ہمارے لئے اس کی جھولی میں کیا ہے؟''

(۲) ''ہم، جو بے روزگار نسلیں ہیں، اپنے کندھوں پر اپنی ڈگریاں اور اپنی محنتیں سنبھالے، در در کی خاک چھان رہے ہیں، ہمارے لئے آدھی رات کا یہ گجر امید کی کون سی کرن لے کر آئے؟''

یہ تلخ و تند صداقتیں جن کا تعلق سلگتے قومی مسائل سے ہے فنکار جابر حسین کے ذہن و فکر کو اکساتی رہتی ہیں، اس لئے نہیں کہ وہ صفحۂ قرطاس کو اپنی تحریروں سے آراستہ کر کے اپنی تصنیفی تفنن طبعی کو تسکین پہنچائے۔ بلکہ اس فکری اور ذہنی بے چینی سے ذکی الحس کے تخلیقی عناصر حد درجہ متحرک اس لئے ہوتے ہیں کہ وہ بے حسی کی دبیز چادر کو ہٹا سکیں۔ فنکار اپنے تصنیفی تقاضوں کے پیش نظر خوابیدہ ذہن کو بیداری اور شعور و آگہی کی منزل میں لانے کی ایک ہلکی سی کوشش بھی کرتا ہے۔ چنانچہ یہ اسی بیدار مغزی کے ذہنی رویئے کا نتیجہ ہے کہ فنکار جابر حسین آدھی رات کے گجر سے رجا و نشاط کی امیدیں لگائے بیٹھا ہے۔

(۱) ''آدھی رات کے گجر، بجو، ٹھیک ویسے ہی بجو، جیسے تم ایک بار سن سینتالیس میں بجے تھے۔ جس کے بجنے سے ہماری دھرتی ماں گلاب کی پنکھڑیوں سے نہا گئی تھی''۔

(۲) ''ٹھیک اسی طرح بجو، آدھی رات کے گجر، ٹھیک اسی طرح، تا کہ ہمارے دلوں کے اندر پلنے والی غلامیاں اور دوریاں یک بارگی ٹوٹ جائیں اور ہم محبت کی ڈور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے بندھ جائیں''۔

اس وقت فیض کے یہ دو اشعار یاد آ رہے ہیں:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

نجات دیدہ و دل کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

فیض کے نزدیک صبح آزادی داغ داغ اجالا اور شب گزیدہ سحر تھی۔ آزادی تو مل گئی لیکن خاک و خون کا ایک دریا بہہ گیا۔ ایسی زبردست مایوسی کہ الامان الحفیظ! فیض کی نگاہوں نے دھرتی ماں کو گلاب کی پنکھڑیوں سے نہاتے نہیں دیکھا۔ لیکن ٹھیک اس کے برعکس جابر صاحب کے نزدیک صبح آزادی کے نمودار ہوتے ہی دھرتی ماں گلاب کی پنکھڑیوں سے نہا گئی۔ اس نظریاتی تضاد و تصادم سے قطع نظر عرض یہ کرنا ہے کہ مایوسیوں اور محرومیوں کے جو سیاہ بادل سایہ فگن ہیں۔ فنکار ان سیہ ابر کے آبنوسی ورق پر کڑکتی بجلیوں کی روشن اور تابناک تحریریں دیکھنے کا خواہاں ہے۔ آدھی رات کا گجر بجے، لیکن اس انداز سے بجے کہ سال نو کی صبح امید و رجا کی بارش سے شرابور ہو جائے۔ میرے نزدیک زیر بحث تحریر جابر صاحب کے اسی رجائی انداز نظر کی آئینہ دار ہے۔

''سفید پنکھوں والی کایا'' مجموعہ کی آخری مختصر سی ایک خوبصورت علامتی تحریر ہے۔ لاشعور کی

انجانی کیفیتوں کو لفظوں کے وسیلے سے مجسم و متشکل کرنے کا یہ ایک سخت جان تخلیقی عمل ہے۔ میرا خیال ہے کہ ابہام پسندی اس تخلیق کا بنیادی حسن ہے۔ غور فرمایئے کہ آخر فنکار سفید پنکھوں والی کایا کے اثباتی وجود کی معنویت و افادیت کا راز کس پر منکشف کر رہا ہے۔ بظاہر اس تحریر کو پڑھنے کے بعد اس کے مخاطب کے سلسلے میں آپ کے ذہن پر ایک مبہم سی تصویر اُبھرے گی۔ لیکن اس سہل انگارانہ طریقۂ تفہیم و تعبیر سے قطع نظر، میرا خیال ہے کہ خود فنکار اس تحریر کا مخاطب ہے جو اپنے باطن کی نفسی اور ذہنی کیفیتوں کی مختلف گرہوں کو کھولنے کی ایک لاشعوری کرتا ہے۔ لاشعور کو شعور کی سطح پر لانے کی یہ کوشش ایک دلچسپ تخلیقی عمل ہے۔ جس میں فنکار کی ہمکلامی لفظوں کے تخلیقی دریچوں سے جھانکتی اور تاکتی ہے۔ جھانکنے اور تاکنے کی اسی فنی تگ و دو کے نتیجے میں تحریر میں داخلی آہنگ کی جو کیفیت جگہ پاتی ہے وہ خود کلامی کی ایک فنکارانہ صورت حال ہے۔ مطلب یہ کہ جب فنکار تحریر میں خود سے مخاطب ہوتا ہے تو اس کا داخل خود کلامی (Monologue) کی ایک فنی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ خیال رہے کہ یہ ایک قسم کا تصوراتی مفروضہ ہے۔ قطعی اور حتمی حد بندی ممکن نہیں۔ کیونکہ داخل کی سطح پر فکر و نظر کی تخلیقی گفتگو کا اطلاق ادب کے تمام اصناف پر کیا جا سکتا ہے۔ اس بحث سے قطع نظر مذکورہ تحریر کو آپ خود کلامی کے ایک فنی نمونے کی صورت میں تصور کر سکتے ہیں۔

زیر بحث تحریر سے چند اقتباسات ملاحظہ فرمایئے!

(۱) ''دیکھو سفید پنکھوں والی اس خوبصورت کایا کو، جس نے اپنے ہونٹوں پر پتھروں سے دبے کسی نازک اور حسین پھول کے پودے کی خوشبو اور اپنی ہتھیلی پر خون کے رنگ والی حنا کا طلسم ڈال رکھا ہے''

(۲) ''کل جب تمہاری آنکھیں اپنی آخری نیند سوئیں گی اور تمہاری نبضیں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے سرد پڑ جائیں گی، تب تمہاری آہٹوں کی اس بے چین دنیا میں سفید پنکھوں والی اس خوبصورت کایا کے سوا اور کون ہوگا''۔

(۳) ''یاد رکھنا، آہٹوں کی اس بے خواب دنیا میں، جہاں تم لوٹ آئے ہو، تمہارا کوئی مونس و ہمدرد نہیں، اس خوبصورت کایا کے سوا، جسے تم سفید پنکھوں والی کایا کہتے ہو، اور جو رات برات کانٹے دار گلابوں کی پنکھڑی والی خوشبو بن کر تمہارے احساس کو چونکا جاتی ہے''۔

(۴) ''سفید پنکھوں والی اس خوبصورت کایا کو دیکھو، جو اب بھی اپنا ماضی، اپنا

حال، اپنا سب کچھ بھول کر تمہارے بے معنی وجود کا اٹوٹ حصہ بننا چاہتی ہے.........سفید پنکھوں والی اس خوبصورت کایا نے اپنی ہتھیلیوں سے تمہاری آنکھیں ڈھک لی ہیں“۔

تحریر کا بنیادی فکر و فلسفہ ایک مطلق (Absolute) اور ابدی (Eternal) حقیقت کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اس میں فلسفہ جبر بھی کارفرما ہے۔ یعنی انسان مختار کل نہیں ہے۔ کوئی غیبی اور انجانی قوت ہے جو اس کی خود مختاری پر قدغن لگاتی رہتی ہے۔ گویا انسان فطری پر مجبور محض ہے۔ اس کو کسی سہارے کی ضرورت ہے۔ بالخصوص جب چراغ زندگی کی لو ٹمٹمانے لگتی ہے تو ان انجان بے خواب لمحوں کی آہٹوں میں زندگی کی ابدی حقیقت کی تعبیر کے لئے کسی مونس و ہمدرد کی ضرورت پڑتی ہے۔ سفید پنکھوں والی کایا، زندگی کی ابدی اور مطلق حقیقت کی تعبیر کی راہ ہموار کرتی ہے۔ مونس و ہمدرد اور غمگسار ہے۔ یہ تحریر انسان کی انا اور اس کی خودستائی پر ایک ضرب کاری لگاتی ہے۔ اتنا ہی نہیں یہ وجود کی بے ثباتی کی مظہر بھی ہے۔ لیکن پھر بھی اظہار کی سطح پر فکر و خیال کے غیر مرئی عناصر تحریر میں آرٹ کی تجریدی صورت حال وضع کرتے محسوس ہوتے ہیں۔ گزشتہ سطور میں تحریر کے بنیادی حُسن ابہام پسندی کی جانب جو اشارہ کیا تھا اس کی توجیہ فکر و فن کے اسی نہج پر ہوتی ہے۔

یہ صحیح ہے کہ اس تحریر میں علامتوں اور اشاروں کی زبان کو بنیاد بنا کر اسکے تخلیقی حُسن کو نکھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کی وجہ اس کا وہ بنیادی موضوع ہے جسکے ترسیلی تقاضوں کے پیش نظر اس سے بہتر اور کوئی صورت نہیں ہو سکتی تھی۔ چنانچہ یہ نکتہ ذہن نشین رکھیے کہ فن کی اور بجنتی کا راز اسکے طریقہ اظہار میں ہی مضمر ہے۔ کیونکہ فنکار کا جذبہ و احساس اور تخلیقی تجربہ تلازمۂ خیال (Association of Thought) کے راستے بین المتونیت کے تصنیفی طریقہ کار سے اکثر متصادم ہوتا رہتا ہے۔ لیکن ایک بڑا اور سچا فنکار اظہار کی سطح پر اپنے منفرد تخلیقی ڈکشن کے سہارے جذبہ و احساس کی ترسیل میں حیرت انگیز تازگی و شگفتگی کی کیفیت پیدا کر کے قاری کے لئے سامان سکون و طمانیت فراہم کرتا ہے۔ فن نگارش کا یہ بنیادی تقاضہ ذہن و فکر کی سطح کو بھی بلند کرتا ہے۔ اس جہت سے اگر آپ غور فرمائیں تو اندازہ ہوگا کہ جابر حسین کے بیشتر نثری فن پارے فکر و فن کی سطح پر لفظ و معنی کی تازہ بستیاں آباد کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ انہوں نے اردو نثر کی اسلوبی ہیت میں چند نئے تجربے کیے ہیں۔ مزید یہ کہ فکر و خیال کے المیاتی رنگ نے تجربے کی جدت طرازیوں میں اثر پذیری کی قوت و صلاحیت کو ابھارا ہے۔

گزشتہ سطور میں جابر حسین کی چند منتخب تحریروں کے حوالے سے جو گفتگو کی گئی ہے اُن سے آپ کو اندازہ ہوگا کہ تخلیق کے یہ مختلف دھارے فکر کی ایک ہی عشقی زمین سے بہتے ہیں۔ وہ زمین ہے تہذیب، سماج اور سیاست کی بگڑتی صورت حال۔ جس کو نوحہ خوانی میں ان کے تجربہ و مشاہدہ کی کربناکیوں کا بڑا زبردست دخل ہے۔ جابر حسین کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے تخلیقی خامہ فرسائیوں کے لئے جن روایتی موضوعات کا انتخاب کیا ہے اُن میں اُن کے منفرد فکریاتی عناصر حددرجہ متحرک رہتے ہیں۔ یہی وہ فکریاتی عناصر ہیں جو زبان کے تخلیقی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔

اختتامِ مضمون پر جابر حسین کی نثری تحریروں کے حوالے سے صرف ایک اہم پہلو پر گفتگو کر کے اپنی بات ختم کیا چاہتا ہوں۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ جابر حسین کی نثری تحریریں صحافتی نوعیت کی ہوتی ہیں۔ یعنی جو موضوعات وہ زیرِ بحث لاتے ہیں ان کی حیثیت ہنگامی اور وقتی ہے۔ نتیجتاً تحریروں میں عصریت کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ اس جہت سے ان کی نثری تحریریں تخلیق کے دائرے سے باہر سانس لیتی محسوس ہوتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ یہ ایک حددرجہ مغالطہ آمیز محاکماتی اور احتسابی طریقہ کار ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کی نثری تحریروں کی حیثیت اقداری ہے۔ کیونکہ جو موضوعات زیرِ بحث لائے گئے ہیں ان کے اقداری نتائج اور مضمرات و اثرات کے نشانات واضح طور پر ملتے ہیں۔ فرد، زندگی اور سماج کی دائمی حقیقتیں اکائی کی شکل میں ایک عہد سے دوسرے عہد میں داخل ہوتی رہتی ہیں۔ تداخل کے اس تہذیبی اور سماجی عمل میں ان حقیقتوں کی اقداری صورتیں اپنے اپنے عہد کے مزاج و معیار کے مطابق بدلتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ''ہمن کو ہوشیاری کیا'' جیسی تحریر میں موت کے معاوضہ کی رقم لینے کی جس سماجی اور سیاسی لعنت کی جانب اشارہ کیا گیا ہے، بظاہر تو یہ آج کے زمانے کے سیاسی اور سماجی مزاج کے عین مطابق ہے۔ اس لحاظ سے موضوع کی کمیت و کیفیت صحافتی ہے۔ جس سے کی نظریے کی ہنگامہ خیزیاں اپنے نقطۂ عروج پر نظر آتی ہیں لیکن یہ نکتہ ملحوظ رہے کہ اس تحریر میں عصرِ حاضر کی جس سماجی حقیقت کو اجاگر کرنے کی فنکارانہ کوشش کی گئی ہے اس کی اقداری حیثیت مفاد پرستی اور بے حسی کی صورت میں نہ جانے کتنے زمانے سے اپنے اثرات تہذیب و معاشرہ پر مرتب کرتی چلی آرہی ہے۔ لہٰذا نثر کی صورت میں جابر حسین کی تخلیقی تحریریں روحِ عصر کی ترجمان ہیں نہ کہ سطحی عصریت سے مملو۔ (''اردو نامہ'' پٹنہ، شمارہ۔ ۲۲۵، ۲۳ ر اکتوبر ۲۰۰۵ء)

4

انا میت پسند تخلیق کار ـــ شوکت حیات

شوکت حیات ایک جیالے اور آزاد پسند افسانہ نگار ہیں۔ ۱۹۷۰ء کی دہائی میں اردو افسانہ نگاروں کی جو کھیپ سامنے آئی اس میں شوکت حیات کا نام نمایاں نظر آتا ہے۔ اُس زمانے میں اردو افسانہ جس قسم کے تحریک و رجحان سے جوجھ رہا تھا اس کی نشاندہی کرتے ہوئے موصوف لکھتے ہیں:

"تخلیقی سطح پر لکھنا شروع کیا تو وہ زمانہ اتفاق سے بہ یک وقت ترقی پسند اور جدیدیت دونوں کے عروج و زوال کا تھا"

گویا شوکت حیات کے تخلیقی سفر کے آغاز کا زمانہ انہی دونوں تحریک و رجحان کے اتار چڑھاؤ سے عبارت ہے۔ لیکن موصوف کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے اپنے فکر و فن پر متذکرہ تحریک و رجحان کا لیبل چسپاں ہونے نہیں دیا۔ اتنا ہی نہیں وہ اپنے عہد کے بزرگ اور ہم عمر معاصر قلمکاروں سے یہ اصرار بھی کرتے رہے کہ انہیں برانڈ نہ کیا جائے۔ احتجاج و انحراف کا یہی وہ ذہنی رویہ ہے جس کے پیش نظر گفتگو کے آغاز میں یہ عرض کیا گیا ہے کہ وہ ایک جیالے اور آزاد پسند فنکار ہیں۔ لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا واقعتاً شوکت حیات اپنی اس آزادانہ روی پر قائم رہے اور اگر رہے تو کس حد تک؟ کیونکہ شوکت حیات نے اپنے بیشتر افسانوں میں جس قسم کے مسائل و موضوعات کو تخلیق فن کا حصہ بنایا ہے ان سے ان کے ترقی پسند اور تبدیلی پسند (Radical) تخلیقی ذہن کا پتہ چلتا ہے۔ اتنا ہی نہیں ہچویشن سیریز کے جو افسانے انہوں نے لکھے ان میں بھی ان کے فکر و فن کی مبہم پسندی (Ambiguity) کے عناصر جا بہ جا ملتے ہیں۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں ہے۔ کیونکہ ہر بڑا اور سچا تخلیقی فنکار اپنے زمانے کی مروجہ ادبی روایات و اقدار سے بچ نہیں سکتا۔ البتہ وہ اپنے انفراد و امتیاز کو بنائے رکھنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ اس نہج سے اگر آپ غور کریں تو یہ محسوس کریں گے کہ شوکت حیات کے افسانوں کا ڈکشن اور تخلیقی اپروچ ان کے پیش رو اور ہم عمر معاصر افسانہ نگاروں سے یکسر مختلف ہے! چنانچہ ان کی مبہم پسندی ترسیل فکر و فن کی راہ میں حائل نہ رہی۔ انہوں نے علامتوں اور استعاروں کو رواں دواں سیال تخلیقی تجربے کی صورت میں پیش کیا۔ میرے

نزدیک فنی نقطۂ نظر سے متوازن مبہم پسندی بھی بہر صورت بیانیہ کے حسن کا ایک پہلو ہے۔ یہ ایک بالواسطہ طریقۂ اظہار ہے جس کے وسیلے سے فنکار کی فنکارانہ اور تخلیقی کا پتہ چلتا ہے۔ یاد رکھئے کہ بلاواسطہ طریقۂ اظہار تخلیق فن کے لئے سم قاتل ہے۔ اب اس گفتگو کے دوسرے پہلو پر چند باتیں سنتے چلئے!

شوکت حیات نے اپنے فکر و فن کو نری نعرے بازی اور نام نہاد نظریہ و عقیدہ کی قطعیت پسندی سے بچائے رکھا۔ حالانکہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے گئے افسانوں کے بہترین نمونے ان کے پیش نظر تھے۔ جن میں فکر و فن کی پاسداری کا بھرپور لحاظ رکھا گیا تھا۔ وہ ان فنی نمونوں سے آنکھیں کیسے چرا سکتے تھے۔ شوکت حیات کے افسانوں کو پڑھنے کے بعد مجھے ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے فکر و فن کی سطح پر اردو افسانہ کی فنی روایت کی پاسداری کا لحاظ رکھا ہے۔ لیکن اس میں ان کا محتاط اور جداگانہ تخلیقی رویہ حد درجہ متحرک نظر آتا ہے۔ چنانچہ فرد، زندگی اور سماج کے حوالے سے انہوں نے جن مسائل و موضوعات کو اپنے فن کا حصہ بنایا ان میں ان کی تخلیقی سوچ کی تازہ کاری اپنے زمانے کے حسب حال نظر آتی ہے۔ کہنگی، فرسودگی اور بے جا تقلید سے گریز ان کے تخلیقی اپروچ کا نشان امتیاز ہے۔ چنانچہ انہوں نے ظلم و تشدد پر شور و ہنگامہ اور واویلا نہیں مچایا کہ یہ چیزیں فکر و فن کو نعرے بازی کے راستے ہنگامی اور بہت حد تک صحافتی نوعیت کی بنا دیتی ہیں۔ جن کے دیرپا اثرات مرتب نہیں ہو پاتے۔ بلکہ شوکت حیات نے اپنے پیش رو بزرگ افسانہ نگاروں کے جذبہ و احساس اور تجربے کے تخلیقی وفور سے استفادہ کرتے ہوئے فکر و فن کی معنویت پر زور دیا اور ایک آزاد اور یکسر جداگانہ تخلیقی فضا کی تشکیل کی۔ ان کی انامیت پسندی کی نمو پذیری بھی اسی راستے سے ہوئی۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو ان کا یہ دعویٰ کھوکھلا نظر آتا:

> ''میں نے افسانے کے ایسے فکری و فنی عناصر پر زور دینا شروع کیا جو اسے ایک عہد میں محدود ہو کر رہ کر ہر عہد میں زندہ رہنے والے افسانے بنا سکیں۔''

یہ کوئی معمولی دعویٰ نہیں ہے۔ اس میں کلاسیکیت اور دانشوری کے آفاقی عناصر پوشیدہ ہیں۔ زندہ ادب اور زندہ ادبی روایت کی نمو پذیری کی یہ ایک عملی صورت ہے۔ جس کو انہوں نے اپنی تمام تر تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اپنایا۔ لہٰذا مذکورہ اقتباس کے حوالے سے اتنا اندازہ تو ضرور ہوتا ہے کہ شوکت حیات نے مسائل و موضوعات کے پیش نظر اپنے افسانوں کو اس حد تک تازہ کار بنانے کی کوشش کی ہے کہ وہ ہر زمانے کے سماجی، سیاسی اور تہذیبی تقاضوں کے حسب حال بن سکیں۔ جس طرح آج بھی غلام عباس کا افسانہ ''آنندی'' پڑھ کر تازہ کاری کا احساس ہوتا ہے۔ میں نے شوکت

حیات کے ناولٹ ''سرپٹ گھوڑا'' پر گفتگو کرتے ہوئے لکھا تھا کہ وہ ایک Pragmatic فنکار ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اسی Pragmatism (عملیت پسندی) کے راستے وہ ایک جیالے اور آزاد پسند افسانہ نگار کی صورت میں نظر آتے ہیں۔ اور انہوں نے اپنے افسانوں کے حوالے سے جو تجسیری سازی کی ہے اس کا اطلاق فکر وفن کے اسی نہج پر ہوتا ہے۔ یہ اوصاف ان کے معاصر افسانہ نگاروں کے درمیان مابہ الامتیاز کی حیثیت رکھتے ہیں!

اس وقت میرے پیش نظر شوکت حیات کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''گنبد کے کبوتر'' (مطبوعہ ۲۰۱۰ء) ہے۔ مجموعہ کے مشمولہ ۲۵ افسانے ان کے فنی سفر کے مضمرات واثرات کو دریافت کرنے کے لئے کافی ہیں! ''کوبڑ'' مجموعہ کا پہلا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ فرد کی داخلی اذیت ناکیوں اور کربناکیوں سے عبارت ہے۔ اس لحاظ سے افسانے کی کرافٹنگ میں المیہ نگاری کا رنگ گہرا نظر آتا ہے۔

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ المیہ نگاری فکر وفن کی اثر پذیری کے لئے نسخۂ کیمیا کا درجہ رکھتی ہے۔ اس پر طرہ یہ کہ شوکت حیات کی فنکاری انسانی دُکھوں سے جو جھتی نظر آتی ہے۔ ان کا فکری اور تخلیقی رویہ بہت حد تک جذبۂ ترحم سے معمور نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس معمورۂ فن میں تخلیق کے المیاتی عناصر ہی متحرک وفعال ہوں گے۔ افسانہ ''کوبڑ'' کا تخلیقی اور فکری آمیزہ فنکار کے اسی معمورۂ فن سے نمو پاتا محسوس ہوتا ہے۔

مختصر افسانہ، فن ایجاز نویسی کا فن ہے۔ ''کوبڑ'' میں اس فنی تقاضے کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ قصہ گوئی اور ماجرا سازی کی فنکارانہ مصوری میں فنکار کے ارتکاز ذہنی کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

بڑے بھیا کی پیٹھ کا کوبڑ اور چھوٹے بھائی کی گلیمر بھری چکا چوند زندگی یہی دو تخلیقی اور فکری منطقے ہیں جن کے گرد افسانے کی ماجرا سازی پھلتی پھولتی نظر آتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ افسانے کا Focus Point بڑے بھیا کی پیٹھ کا کوبڑ ہی ہے۔ چھوٹے بھائی کا کردار محض ایک Subsidiary Tool کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو قصہ کو آگے بڑھانے میں مدد کرتا ہے۔ ویسے بھی شوکت حیات کے افسانوں میں کرداروں کی حیثیت ثانوی ہے۔ مرکزی حیثیت بیان کردہ واقعہ کی ہے جو افسانے کے Thematic approach کی کرافٹنگ میں کلیدی رول ادا کرتا ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ افسانہ نگار نے یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ بڑے بھیا کی پیٹھ کا کوبڑ اس کی اپنی اذیت ناکی ہے۔ اس میں وہ کسی کو شریک کرنا نہیں چاہتا ہے۔ میرے خیال میں بڑے بھیا کا یہ

ذہنی رویہ اس کے انا پسند ذہن کا غماز ہے۔ اس میں اس کی خودداری بھی حد درجہ متحرک نظر آتی ہے۔ بڑے بھیا کی خودداری افسانہ نگار کی خودداری ہے۔ چھوٹا بھائی بیرونِ ملک جا رہا تھا۔ اس کی آسودہ حال زندگی اس کی اپنی تھی۔ اس کی سوچ میں گلیمر تھا۔ زندگی کا یہ Contrasting shade افسانہ نگار کے تخلیقی ذہن کو جھنجھوڑتا ہے۔ فرد اور زندگی کی نہ جانے ایسی کتنی حقیقتیں آتی جاتی لہروں کی مانند فکر انسانی میں تموج پیدا کرتی رہتی ہیں۔ تخلیقی فنکار ان حقیقتوں کا نباض اور ادا شناس ہوتا ہے۔ شوکت حیات نے اس افسانے میں فکر وفن کی سطح پر ان حقیقتوں کے ادراک و عرفان کی کامیاب فنکارانہ مصوری کی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ زیر گفتگو افسانہ میں بھیا کے کوبڑ کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ جو المیہ کی علامت ہے! اب یہ دیکھئے کہ افسانہ میں کوبڑ کے حوالے سے فکر وسوچ کے ذہنی تضاد کا کیسا کامیاب تخلیقی تجربہ پیش کیا گیا ہے۔ بھیا کے کوبڑ سے چھوٹا بھائی رنجیدہ تو ضرور ہوا۔ لیکن درس وعبرت کے اس پہلو پر غور فرمایئے کہ اس کی رنجیدگی بڑے بھیا کے انا پسند وجود کو پارہ پارہ کر رہی تھی۔ افسانے کی قرأت سے اس قسم کا کوئی تاثر نہیں ابھرتا ہے کہ بڑے بھیا احساس کمتری میں مبتلا تھے۔ البتہ بے بس و مجبور ضرور تھے۔ لے دے کے ایک خودداری ہی پونجی تھی جو ان کی بے بسی ومجبوری کو ڈھکے ہوئی تھی۔

افسانے کا یہ اختتامی مکالمہ بڑے بھیا کی خودداری کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے!

"بھیا۔ تمہاری پیٹھ پر یہ کیسا ابھار ہے۔ مکروہ خبیث کے سر جیسا۔ بڑے بھائی کو کاٹو تو لہو نہیں۔ اس کی سمجھ میں نہیں آیا کہ بھائی کی اس بات کا کیا جواب دے۔

کچھ دیر بعد اس کے اوسان بحال ہوئے تو خیال آیا کہ اس کا بھائی الوداعی کیفیت کی شدت میں جسے خبیث سمجھ رہا تھا وہ اس کی پیٹھ کا کوبڑ تھا۔ اور یہ بھی کہ دہلی سے واپسی کے لئے اس کے پاس ٹرین کا کرایہ نہیں تھا۔"

مکالمے کی سادہ بیانی Situational ہے۔ اگر افسانہ نگار کی یہ تخلیقی گفتگو تصنع اور تکلف آمیز زبان میں ہوتی تو پھر اثر انگیزی کی کیفیت ختم ہو جاتی ہے۔ آپ جانتے ہیں کہ شاعری کے بیانیہ اور افسانے کے بیانیہ میں بڑا فرق ہے۔ شاعری میں اشارے، کنائے، علامتوں، استعاروں اور تلمیحوں کا تخلیقی استعمال ناگزیر ہے۔ افسانوں میں بھی زبان کے یہ جدلیاتی عناصر روبہ عمل آتے ہیں۔ لیکن چونکہ نثر کا بیانیہ Elongation کے عمل سے گزرتا ہے۔ لہذا یہ امکانی صورت حال بنی رہتی ہے کہ زبان کے مذکورہ فنی لوازم کے تخلیقی استعمال کے دوران بے جا مبہم پسندی اور ترسیل کی ناکامی کے المیہ سے بچا

جا سکتا ہے۔ شوکت حیات ان فنی باریکیوں اور نزاکتوں سے باخبر ہیں۔ ایسا مجھے یقین ہے۔ کیونکہ ان کے بیشتر افسانے بالخصوص ''گنبد کے کبوتر'' کے بیانیہ کا علامتی اور استعاراتی نظام ترسیل فکر و فن کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔

مختصر یہ کہ زیر گفتگو افسانہ شوکت حیات کے خوددارانہ اور انا پسند ذہن کا اشاریہ ہے۔ افسانہ نگار کا تخلیقی ابروچ ان کے دعویٰ کی رُو سے انامیت پسندی پر ہی مبنی ہے۔ البتہ افسانہ نگار ایک ترقی پسند اور کسی حد تک ترقی یافتہ تخلیقی ذہن کی صورت میں ضرور نظر آتا ہے۔

مجموعہ کا دوسرا افسانہ ''گھونسلا'' ہے۔ افسانے کے بیانیہ میں احتجاج کی لے تیز سنائی پڑتی ہے۔ موضوع اور تھیم کے انتخاب میں افسانہ نگار کے ذہنی اور فکری رویہ کا زبردست دخل ہے۔ موضوع مالی منفعت اور جانفیشن پرستی ہے۔ جبکہ تھیم جبر و استحصال ہے۔ لیکن یہ ایک عجیب اتفاق ہے کہ موضوع اور تھیم ایک دوسرے میں باہم پیوست (Co-relate) ہیں۔ دراصل اس قسم کے افسانوں میں شوکت حیات کی فنکاری ایک سیال تخلیقی تجربے کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ زیر گفتگو افسانہ میں جذبہ و احساس کی شدت میں تیزی و تندی کے باوجود فنکارانہ اعتدال و توازن کا زبردست احساس ہوتا ہے۔ چنانچہ افسانے کی کرافٹنگ میں کسی قسم کا فنی انحراف دیکھنے کو نہیں ملتا ہے۔ بلکہ قصہ گوئی اور ماجرا سازی کا آغاز و انتہا ایک ہی لائن پر اپنے پورے compactness کے ساتھ Plot کے فریم میں کسا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ بڑی بات ہے۔ کیونکہ مختصر افسانہ single episodic writing کا فن ہے۔ چنانچہ افسانہ نگار نے یہاں بھی ایجاز نویسی کے فن کو ملحوظ رکھا ہے۔

مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق فن کے لمحے میں افسانہ نگار نے اپنے selective فکری اور ذہنی رویہ کو ہی تخلیقی Focus Point کا Approach بنایا ہے!

اس افسانے میں شوکت حیات کا تخلیقی موقف سرمایہ دارانہ نظام کی بے جا دراندازی کے خلاف احتجاج سے ماخوذ ہے۔ افسانے کے بین السطور کی زیریں لہروں میں افسانہ نگار کی بے اطمینانی حد درجہ محسوس ہوتی ہے ـــــ پرندوں کے بھی اپنے گھونسلے ہوتے ہیں۔ ایک ٹھکانہ ہوتا ہے۔ لیکن آج کی بے ہنگم مادی ترقیوں نے تو انسانی بستیوں کو ہی اجاڑ کر رکھ دیا۔ جدھر دیکھو بلڈوزروں کی چنگھاڑتی آوازیں اور سنسان چٹیل میدان۔ بستیاں اور آبادیاں مٹ رہی ہیں خواہ فسادات اور دہشت گردی کے نتیجے میں یا پھر نام نہاد شہر کاری (Urbanisation) کے جدید تصور کے نتیجے میں۔ وجہ جو بھی ہو۔ جدید

دور کی اس Rootless بے معنی اور بے ترتیب ترقی سے افسانہ نگار اپنی بے اطمینانی کا تخلیقی اظہار کرتا ہے۔ ایسی بات نہیں ہے کہ افسانہ نگار ترقی و تبدیلی کا مخالف ہے۔ لیکن ایک ایسی ترقی جس میں مفاد پرستی کے چوب۔ انسانی اور اخلاقی قدروں کے خیمے کو کترنے کے درپے ہوں۔ کیا فائدہ؟ ممکن ہے کہ آپ افسانہ نگار کے اس تصور کو اس کے Lofty Ideas پر محمول کریں۔ لیکن میرے نزدیک زیر گفتگو افسانے میں بیان کردہ فکر و تصور کی توجیہ پسندی کی اس سے بہتر اور کوئی صورت نہیں ہوسکتی۔۔۔۔

چنانچہ نفرت اور دہشت پسندانہ ذہنیت کی بنیاد پر کھڑی فلک بوس عمارتیں افسانہ نگار کی تخلیقی فکر کو احتجاج کی سطح پر برانگیخت کرتی ہیں۔ یہی افسانے کی بنیادی تھیم ہے۔ Theme کو Elaborate کرنے کے لئے افسانہ نگار نے زبان کے جس جدلیاتی نظام کو افسانے میں وضع کیا ہے اس میں ترسیل کی سطح پر بالواسطہ (Indirect) طریقہ اظہار کی تکنیک کو اپنایا گیا ہے۔ یقین ہے کہ آپ افسانے کو پڑھتے چلے جائیں۔ آپ کے ذہن پر فنکار کے تخلیقی موقف کی پرتیں کھلتی چلی جائیں گی۔

اب یہ دیکھئے کہ واحد متکلم کی صورت میں افسانہ نگار پورے افسانے میں اپنے ہی شہر میں اپنے ہی ٹھکانے کی تلاش میں حیران و سرگرداں نظر آتا ہے۔ لیکن یہاں تو کچھ دوسری ہی صورت تھی۔ ہر جگہ سنسان چٹیل میدان۔ لہٰذا ذیل کا یہ اختتامی مکالمہ افسانے کی تخلیقی معنویت کو اُجاگر کرتا ہے:

"دور آسمان میں ایک چھوٹا سا طائر اپنی پوری طاقت سے اپنے گھونسلے کی طرف پرواز کر رہا تھا"۔

اس مکالمہ سے افسانہ نگار کی قوت تصور و تخیل اور اس کی فنکارانہ رنگ آمیزی کی، صلاحیتوں کا اندازہ ہوتا ہے۔

غور فرمایئے کہ مفاد پرستوں نے تو انسانی بستیاں ہی اجاڑ کر رکھ دی۔ لیکن یہ پرندے تو ازل سے آزاد ہیں اور ان کے ٹھکانے بھی قدرت کی گود میں محفوظ ہیں۔ میرا خیال ہے کہ تخیق کے اس فکری آمیزہ کے راستے افسانہ نگار نے افسانے میں اثر انگیزی اور اثر پذیری کی قوت و صلاحیت خلق کی ہے!

"گنبد کے کبوتر" زیر گفتگو مجموعہ کا نمائندہ افسانہ ہے۔ اس کی شہرت و مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایئے کہ بیشتر ناقدین اور قلمکاروں نے اس افسانے پر گفتگو کی ہے۔ یہ افسانہ شوکت حیات کا شناخت نامہ بن چکا ہے۔ لہٰذا اس افسانے پر میری گفتگو عملی تنقید کے حوالے سے نہ ہوکر چند نظری معروضات تک ہی محدود رہے گی۔

بابری مسجد کے سانحہ کے حوالے سے فرقہ واریت جیسے خطرناک مسئلہ پر لکھا گیا اس افسانے کا موضوع نیا نہیں ہے۔ نیا پن اس کے فنکارانہ برتاؤ میں ہے۔ جس میں شوکت حیات کی تکنیکی ہنر مندی اپنی انتہا پر نظر آتی ہے۔ بہ قول جناب وارث علوی یہ افسانہ گلے تک علامت کے پانیوں میں ڈوبا ہوا ہے۔ لیکن غور فرمایئے کہ افسانے کا بیانیہ فنکار کے تخلیقی موقف کی ترسیل میں رکاوٹ پیدا نہیں کرتا ہے۔ دراصل شوکت حیات اپنے حقیقت پسندانہ تخلیقی اظہار سے گریز نہیں کرتے ہیں۔ یہاں اس نکتہ کو بھی ذہن نشیں کرتے چلئے کہ افسانہ حقیقتوں کو تخلیق کے مجازی منظرنامہ پر پیش کرنے کا فن ہے۔

''گنبد کے کبوتر'' اسی فنی تکنیک سے عبارت ہے۔ فرد، زندگی اور سماج کی متنوع سرگرمیوں اور حقیقتوں کا تخلیقی اظہار شوکت حیات کے فن کا نشان امتیاز ہے۔

جیسا کہ عرض کیا گیا ہے کہ زیر گفتگو افسانے کا موضوع فرقہ واریت ہے لیکن Theme کی زیریں لہروں میں ان کی اصلاح پسندانہ تخلیقی ذہنیت متحرک نظر آتی ہے۔ حالانکہ افسانے کے بیانیہ اور بالخصوص اس کے ڈکشن میں احتجاج کی تیز لے سنائی پڑتی ہے۔ احتجاج کی یہ تیز و تند لے کبھی کبھی افسانہ نگار کی تخلیقی فکر کو متشدد بھی کر دیتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ شوکت حیات کے بعض قاری اور ناقد ان کو ایک Arrogant افسانہ نگار تصور کرتے ہیں۔ لیکن خیال رہے کہ افسانہ نگار اپنی فنکارانہ ذمہ داری اور فکری سنجیدگی سے باخبر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شوکت حیات حقیقت نگاری اور اصلاح پسندی کے امکانی گوشوں کی تلاش میں سرگرداں رہتے ہیں۔ ان کی اس امکانیت پسندی میں احتجاج کی تیزی و تندی تو ہوتی ہے۔ لیکن اس احتیاط کے ساتھ کہ یہ تیزی و تندی صدا بہ صحرا نہ ہو بلکہ اس میں اثر پذیری کی قوت و صلاحیت بھی ہو۔

زیر گفتگو افسانہ سے صرف دو مثالیں پیش کر کے اپنی بات ختم کیا چاہتا ہوں!

(1) ''بے ٹھکانہ کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔ متواتر اڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اڑ جاتا۔ اڑتے اڑتے ان کے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک اُبال کی دیر تھی کہ چاروں طرف........''

(2) ''آسمان میں گنبد کے خون آلود کبوتروں کا غول مستقل جائے اماں کی تلاش اور کچھ کر گزرنے کے جنون میں چکر کاٹ رہا تھا۔ بیوی سے اس کی نگاہیں

ملیں تو اسے اچانک احساس ہوا کہ گھر میں میت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اس
کی تدفین ایک سنگین مسئلہ ہے۔"

اقتباس نمبر 1 سے افسانے کا آغاز ہوتا ہے۔ جو اس کے موضوع اور Theme کو وضع کرتا نظر آتا ہے۔ افسانہ نگار نے نفرت و دہشت کی فنکارانہ مصوری کے لئے گنبد کے کبوتروں کو علامت کے طور پر اس لئے استعمال کیا کہ اس کے توسط سے فکر و فن کی اثر پذیری کے دیر پا اثرات مرتب ہوں۔ ذرا غور فرمایئے کہ جب یہ کبوتر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر بے تابی اور بے چینی کے عالم میں پھڑ پھڑانے لگے تو ان انسانوں کا کیا حال ہوا ہوگا جن کو قدرت نے حد درجہ حساس اور باشعور پیدا ہی کیا۔ حالانکہ درندگی و حیوانیت کا یہ ننگا ناچ انسانوں نے ہی کھیلا۔ انسانوں کے حوالے سے یہاں افسانہ نگار کے فکر و تصور کے دو پہلو ہیں۔ یعنی آدمی خیر اور شر کا پتلا ہے۔ کبھی خیر پر شر کی فتح ہوتی ہے تو کبھی شر پر خیر کی۔ یہ معاملہ توفیق نفس کا ہے۔ مطلب یہ کہ نفس آپ کے تابع رہتا ہے یا پھر آپ نفس کی تابعداری کرتے ہیں۔ نفس کی محکومی و تابعداری میں گمراہی و ضلالت کی داستان چھپی ہوئی ہے! جس میں اس کی مفاد پرستی، کمزوری اور ذہنی تحفظات کے عناصر حد درجہ متحرک رہتے ہیں۔ اس فکر و فلسفہ کو پیش نظر رکھئے اور غور فرمایئے کہ افسانہ نگار نے کبوتروں کی بے تابی و بے چینی کی فنکارانہ مصوری کے توسط سے نام نہاد مہذب اور ترقی یافتہ سماج کے سامنے اس کے وجود کے اثبات و نفی کے حوالے سے کئی سوال کھڑے کر دیئے۔ اتنا ہی نہیں افسانے کے اس بنیادی تخلیقی رجحان و موقف کو پیش نظر رکھتے ہوئے افسانہ نگار کی فکری اور ذہنی ہیجان انگیزیوں میں اس کی روحانی کپکپی (Spiritual Trembling) کو محسوس کرنے کی کوشش بھی کیجئے۔

اس روحانی کپکپی کے حیرت انگیز تخلیقی تجربے آپ کو اقتباس نمبر 1 اور 2 دونوں ہی میں ملیں گے!

(1) "جسم کا سارا لہو آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک اُبال کی دیر تھی۔"

(2) "آسمان میں گنبد کے خون آلود کبوتروں کا غول مستقل جائے اماں کی تلاش اور کچھ کر گزرنے کے جنون میں چکر کاٹ رہا تھا۔"

ذرا غور فرمایئے کہ ان کبوتوں کی آنکھوں میں جسم کا سارا لہو سمٹ آیا۔ اور اضطرار و اضطراب کی شدت ایسی کہ آنکھوں میں بس ایک اُبال کی دیر تھی۔

دوسرے اقتباس میں افسانہ نگار کی اس تخلیقی ہیجان انگیزی پر غور فرمایئے کہ یہ کبوتر کچھ کر گزرنے کے جنون میں چکر کاٹ رہے تھے۔

دیکھا آپ نے یہ ہے افسانے کے بیانیہ میں پنہچی ہوئی وہ ہیجان انگیزی جس میں پورا معاشرہ اور ماحول خون آشام اور خون آلود تھا۔ مزید یہ کہ متذکرہ دونوں مکالموں میں کبوتروں کا اضطرار دراصل انسانی معاشرے کے اضطرار و اضطراب کا اشاریہ ہے!

میں نے لکھا ہے کہ افسانے کے موضوع میں نیا پن نہیں ہے۔ نیا پن اس کے طریقۂ اظہار میں ہے۔ اس کی تخلیقی ہنرمندی میں ہے۔ اور یہی شوکت حیات کی فنکارانہ اور پختگی ہے۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو افسانہ میں صحافتی رنگ در آتا۔ جیسا کہ ان کے ہم عصر افسانہ نگار شفق مرحوم کے افسانوں میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ لیکن شوکت حیات نے ظہور پذیر واقعہ وحادثہ کو اپنی تخلیقی حس کا حصہ بنا کر محسوسہ کیفیتوں کی شدّت انگیزی کا تخلیقی اظہار اس انداز سے کیا کہ مذکورہ واقعہ وحادثہ کی تہذیبی، سیاسی اور سماجی معنویت تو اُجاگر ہو ہی گئی ساتھ ہی افسانے کی تخلیقی معنویت کے جواز کو بھی پیش کر دیا۔ پورے افسانے میں المیہ نگاری کا فن اپنے کمال پر ہے۔ اور اسی کے راستے افسانے میں اثر انگیزی کی قوت وصلاحیت نمو پذیر ہوئی ہے۔ افسانے کا لسانیاتی حُسن اس کی جمالیاتی قدر کو وضع کرتا ہے۔ اور یہی اس افسانے کی جمالیات بھی ہے۔

''رانی باغ'' زیرِ گفتگو مجموعہ کا ایک بہت ہی خوبصورت افسانہ ہے۔ یوں سمجھئے کہ A poetry in Prose اس افسانے میں بھی المیہ نگاری کا رنگ گہرا ہے۔ لیکن تخلیقی تجربے میں تلخی وکڑواہٹ نہیں بلکہ نرمی وشیرینی کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے میں فکر وفن کی لطافت ونزاکت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ میرے نزدیک یہ افسانہ فنِ لطیف کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ ہے۔

افسانے کا بیانیہ منظراتی تحریر (Episodic writing) کے ذیل میں آتا ہے۔ چنانچہ افسانے کی کرافٹنگ 9 مختلف عنوانات کے تحت کی گئی ہے۔ لیکن خیال رہے کہ یہ منظراتی تحریر فکر وخیال کے ایک ہی پہلو کی ترجمانی کرتی ہے۔ جو افسانے کا وصف خاص ہے۔

عرض یہ کرنا ہے کہ افسانے کا موضوع اور تھیم ایک ہے۔ لیکن اس کی زیریں لہروں میں فرد، زندگی اور سماج کے حوالے سے افسانہ نگار کا فکر وفلسفہ کئی ابعاد خلق کرتا چلا جاتا ہے۔ یہ افسانہ نگار کے تخلیقی ذہن کی زرخیزی کا ایک روشن فنکارانہ اشاریہ ہے!

لہٰذا افسانے کی بنیادی Theme فرد کے حوالے سے اس کے باطن کی کشاکش حیات ہے۔ جس کی فنکارانہ ترسیل کے لئے اس کی تقدیس وفا کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اتنا ہی نہیں اس افسانے میں

بھی موضوع اور تھیم ایک دوسرے سے باہم پیوست ہیں۔

چنانچہ شوکت حیات کی یہ تخلیقی حیرت انگیزی اس افسانے میں نشانِ امتیاز کا درجہ رکھتی ہے کہ بہ ظاہر تو رحمت صاحب اور رانی کی داستان محبت کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جس کا climax ان دونوں کی تقدیس وفا ہے۔ اس تقدیس وفا میں فنکار نے فکر و تصور کی مادّی توجیہ پسندی نہیں کی ہے۔ کیونکہ رحمت میاں اور رانی دونوں کی ایک الگ بسی بسائی دنیا تھی۔ لیکن زندگی کے آخری پڑاؤ پر جذبہ و احساس کی سطح پر ان دونوں کی ذہنی اور فکری ہم آہنگی افسانہ نگار کی پاکیزگیٔ فن پر دال کرتی ہے۔

خیال رہے کہ افسانے میں موضوع اور تھیم کے اکہرے پن کی تہہ میں فرد کی پیچیدہ نفسی اور ذہنی کشمکشیں حد درجہ متحرک محسوس ہوتی ہیں۔ جو فکر و نظر اور فلسفۂ حیات کی نہ جانے کتنی جہتیں خلق کرتی چلی جاتی ہیں۔

یہی وجہ ہے کہ افسانے کی کرافٹنگ 9 مختلف عنوانات کے تحت کی گئی ہے۔ افسانے کے پہلے Episode کا عنوان ہے ''خاک اور خمیر'' جو زمانہ حال سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ افسانے کی تمہید ہے۔ جس میں رحمت میاں کی بیرون ملک میں بسی بسائی موجودہ زندگی کا بیان ہے۔ اس کے بعد افسانے کے بیانیہ میں فلیش بیک کی تکنیک کو اپنایا گیا ہے۔ فنکار نے افسانے کی دیگر ۸ منظراتی تحریروں میں جذبہ و احساس کی سطح پر فرد اور زندگی کے حوالے سے اپنے فکر و فلسفہ کی تخلیقی صورت گری کی ہے۔ یہاں یہ بھی ذہن نشیں رکھئے کہ متذکرہ سبھی 8 منظراتی تحریروں کا تعلق زمانۂ ماضی سے ہے۔ بیانیہ میں فلیش بیک کی تکنیک اسی لئے اپنائی جاتی ہے۔ اب یہ دیکھئے کہ افسانے کے دوسرے Episode کا عنوان ہے ''بچپن کی ضخیم کتاب کا روشن باب''۔ اس روشن باب کا نام تھا رانی۔ بچپن کا یہ روشن باب زندگی کے آخری پڑاؤ پر زیادہ چمکتا، دمکتا اور معنی خیز نظر آتا ہے۔ اور تقدیس وفا کی داستان اسی پر ختم ہو جاتی ہے۔

مجموعہ کے بیشتر افسانوں کی روشنی میں جناب مہدی جعفر کے اس خیال سے مجھے اتفاق ہے کہ شوکت حیات ہمہ داں بیانیہ (Omnicient Narration) کے تخلیقی فنکار ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مسائل، موضوعات اور تخلیقی تجربے (Experiment) کے ساتھ ان کا فنی سفر ہمہ وقت جاری و ساری رہتا ہے۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں فکر و فن کی متنوع جہتیں تو ملتی ہی ہیں ساتھ ہی بیان کردہ واقعہ کے کیف و کم اور اس کے مضمرات و اثرات سے بھی وہ باخبر نظر آتے ہیں۔

(ماہنامہ ''بزم سہارا'' نئی دہلی، اپریل ۲۰۱۲ء)

زبان کی جمالیات

(تاثرات اور تبصرے)

● اظہار خضر کی کتاب ''زبان کی جمالیات'' انتقادی ادب میں ایک قابل قدر اضافہ ہے۔ اردو کی نئی تنقید میں اظہار خضر نے بہت جلد اپنا مقام بنالیا ہے۔ ''فنون'' لاہور میں ان کے دو قیمتی مقالے شائع ہوئے تو احمد ندیم قاسمی صاحب نے ان کی فکر و نظر کی تعریف کی اور کہا کہ وہ ایک صاحب نظر نقاد ہیں!

''زبان کی جمالیات'' کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اظہار خضر اُن نئے نقادوں میں تیزی سے ابھر رہے ہیں جو کاروباری تنقید سے شعوری طور پر گریز کر کے جمالیاتی تنقید کی قدر و قیمت کو بخوبی سمجھنے لگے ہیں۔ ''جمیل مظہری کا شعری کردار''، ''زبان کا تخلیقی شناخت نامہ''، ''زبان کی جمالیات اور تخلیقی عمل''، ''مولانا روی کی جمالیات'' اور ''تفہیم جمالیات کا ایک درخشاں پہلو ۔ تصوف کی جمالیات'' اُن کے وہ گراں قدر مقالے ہیں جو اس بات کا احساس بڑی شدت سے دلاتے ہیں کہ اردو کی روایتی اور کاروباری تنقید جو ابھی تک روایت اور ادبی روایت کے فرق اور ادبی روایت کے پراسرار دلفریب سفر کو نہیں پہچان سکی ہے، پیچھے ہٹ رہی ہے اور Ridi culous سے Sublime کی جانب بڑھنے کا عمل شروع ہو چکا ہے۔

اظہار خضر کی تنقید، شعور میں کشادگی پیدا کرتی ہے۔ نقاد کا ذہن اشعار کی معنوی تہہ داریوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے تو لگتا ہے کہ تجربے اور الفاظ کی ہم آہنگی کی چمک دمک کو جاننے اور پہچاننے کی نظر مل گئی ہے۔

بلاشبہ ''زبان کی جمالیات'' کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک اچھی اور بہت معیاری جمالیاتی تنقید کا سرور حاصل ہوتا ہے۔

اردو کی نئی ادبی تنقید میں اس قیمتی کتاب کا استقبال کرتا ہوں۔

شکیل الرحمن

گڑگاؤں (ہریانہ)، پہلی جولائی، ۲۰۰۷ء

- ''زبان کی جمالیات'' موصول ہوئی۔ شکریہ۔ علامہ جمیل مظہری اور اختر پیامی کی غزلوں اور نظموں پر آپ نے عمدہ محاکمہ قائم کیا ہے۔ ''فائر ایریا'' کا تجزیاتی مطالعہ بھی خوب ہے۔

جمالیاتی تصورات کے بیان میں حسن بیان کی ضرورت ہوتی ہے۔ جس کا انحصار خیال کی جمالیاتی کیفیت و عمل کے مجموعی تاثر پر ہے۔ لیکن موجودہ ادب و فن کے ناقد اور نظریہ نگار لفظوں کے مجرد جمالیاتی احساسات کو ترجیح دیتے ہیں۔ آپ نے دونوں مکتب فکر سے استفادہ کیا ہے۔ ادبیات مشرق میں خیال اور مقصد کے بغیر جمالیاتی قدروں کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے گلستاں کئے ہوئے

آپ نے مصرع ثانی کو موضوع بحث بنا کر اظہار خیال کیا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ کو فراموش کر دیا۔ ایک شخص خواہ کتنا ہی خوبصورت کیوں نہ ہو اگر بد اخلاق و بد اطوار ہو تو اس کی خوبصورتی کس کام کی؟ اس طرح اک نو بہار ناز کو تاکنے والا شرابی ہماری سوسائٹی میں اچھی نظروں سے نہیں دیکھا جاتا۔ مصرع اولیٰ میں ''تاکے ہے پھر نگاہ'' سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس شخص نے پہلے بھی کسی کو تاک رکھا تھا۔ گویا ''نو بہار ناز'' کو تاکنا اس کی عادت ہے۔ دیکھنے والی بات یہ بھی ہے کہ مصرع اولیٰ کے بغیر مصرع ثانی کا مفہوم بھی پورا نہیں ہوگا!

ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

فراق کا شعر ایک تجرباتی کیفیت کا حامل ہے۔ اور سچائی کی پہچان بھی۔ جسے ایک سماجی سچائی کا اعلامیہ ہونے کا حق حاصل ہے۔ لہٰذا اسے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ غالبؔ کے یہاں جس واقعہ کا ذکر آیا ہے اس کی صداقت فرد کے لئے اہم ہو سکتی ہے۔ لیکن معاشرہ کے لئے نہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ انداز بیان خوبصورت ہے۔

جیسا کہ عرض کیا ''موجودہ ادب و فن کے ناقد اور نظریہ نگار لفظوں کے مجرد جمالیاتی احساسات کو ترجیح دیتے ہیں'' آپ نے بھی وہی کیا ہے۔ لہٰذا کامیاب ہیں!

محمود شیخ، جبلپور

۱۱ر جولائی، ۲۰۰۷ء

● ابھی ابھی آپ کا خوبصورت اور بلیغ تحفہ موصول ہوا۔ ''زبان کی جمالیات'' دیکھتے اور پڑھتے ہوئے مسرّت اور تسکین کا احساس کر رہا ہوں۔ مبارکباد! جس طرح فن اور تخلیق کے بنیادی اوصاف کی دریافت اور اظہار پر زور دیتے ہیں اس سے آپ کی تنقیدی مہارت کا اندازہ ہوتا ہے۔ آپ بہت تیزی سے اردو تنقید میں عروج کی طرف گامزن ہیں! ''تجزیے'' کا بے چینی سے انتظار کر رہا ہوں!

شوکت حیات

پٹنہ، ۷/جون، ۲۰۰۷ء

● آپ کا مرسلہ تحفہ یعنی آپ کی کتاب ''زبان کی جمالیات'' موصول ہوئی۔ اس گراں قدر تحفے کے لئے ممنون ہوں۔ مجھے خوشی ہے کہ آپ کے مضامین یکجا پڑھنے کو مل گئے۔ آپ نے جن نظریاتی اور اصولی موضوعات پر قلم اٹھایا ہے، بہت کم لوگ ان موضوعات کو چھوتے ہیں!

پروفیسر ممتاز احمد خاں

حاجی پور، ۱۴/ستمبر، ۲۰۰۷ء

● ''زبان کی جمالیات'' کے لئے شکریہ! آپ کے مضامین پڑھے۔ بہت اچھا محسوس کیا۔ آپ اپنا ایک ادبی نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔ جس میں انتہا پسندی واڈعائیت کا گزر نہیں ہے۔ تنقید کے بہت سے ابعاد ہیں جنہیں کماحقہٗ استعمال نہیں کیا گیا یا پھر عملی تنقید میں ہم ان سے استفادہ نہیں کر سکے۔

کیا آپ کی دوسری کتاب ''تجزیے'' شائع ہوگئی؟

محمد شاہد پٹھان،

جے پور

● آپ کی کتاب ''زبان کی جمالیات'' ملی۔ میری طرف سے مبارکباد قبول کیجیے۔ ''جمیل مظہری اور فائر ایریا'' پر آپ کے مضامین خاص طور سے اچھے لگے۔ فائر ایریا کی اشاعت کے فوراً بعد میں نے ایک تفصیلی مضمون ''کتاب نما'' کے لئے لکھا تھا۔ پتہ نہیں وہ مضمون آپ کی نظر سے گزرا یا نہیں!

غالباً 1971ء میں موتیہاری (بہار) سے شائع ہونے والے کسی رسالہ میں جمیل مظہری کی

ایک نظم "تجربے" پڑھی تھی۔ اس نظم کے بعض ٹکڑے مجھے اب بھی یاد ہیں۔ جمیل مظہری کے افکار پر بحث کرنے کے لئے اس نظم کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے۔ یہ محض میری رائے ہے۔

قیصر شمیم

نئی دہلی، ۱۱ر دسمبر، ۲۰۰۷ء

● اظہار خضر علمی و ادبی حلقوں کے لئے کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں۔ وہ صاحب طرز انشاء پرداز، ادیب اور صحافی قیوم خضر صاحب مرحوم کے صاحبزادے ہیں۔ مگر اپنی بھی ایک شناخت رکھتے ہیں۔ اور یہ شناخت ہے ایک ادیب کی، ایک نقاد کی، ایک زبان داں کی۔ 1982ء سے وہ لکھ رہے ہیں مگر ان کی نگارشات کا درمیانی وقفہ خاصہ طویل ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے لوگ کبھی کبھی بھول جاتے ہیں کہ اظہار خضر نام کا بھی کوئی ادیب و نقاد ہے جس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان دو تحریروں کے درمیان جو وقفہ ہوتا ہے اس میں وہ مطالعہ کرتے ہیں۔ مگر ان کا مطالعہ وقت گزاری کے لئے نہیں ہوتا بلکہ وہ بہت عمیق ہوتا ہے۔ موضوعات کے انتخاب اور ان پر ان کا اظہار خیال اس بات کا ثبوت ہے کہ ان کے مطالعے میں گہرائی ہے۔

زیر تبصرہ کتاب "زبان کی جمالیات" ان کے دس تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ "جمیل مظہری کا شعری کردار" اس کا پہلا مضمون ہے۔ ویسے تو یہ مضمون 1982ء میں "قومی آواز" پٹنہ میں شائع ہو چکا ہے۔ جس کا ذکر انہوں نے خود کیا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ انہوں نے اپنے اس مضمون میں کچھ ترمیم و اضافہ کر کے اسے اپنی کتاب میں شامل کیا ہو۔ اظہار خضر نے جمیل مظہری کی شاعری کا ایک نئے زاویہ سے جائزہ لیا ہے اور قاری جمیل مظہری کی شاعری کے تعلق سے اظہار خضر کی اس رائے سے اتفاق کرے گا کہ جمیل مظہری کے تخلیقی نظام میں اظہار فکر کی جو کئی جہتیں ہیں وہ دراصل تجربات و احساسات کی مختلف گھاٹیوں سے ہو کر گزرتی ہیں اور یہی ان کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ اختر پیامی کی نظمیں کے عنوان سے اظہار خضر نے دراصل شاعر کے مجموعۂ کلام "عکس" پر اظہار خیال کیا ہے۔ یہ مجموعہ پروفیسر جابر حسین صاحب نے مرتب کیا ہے جو اردو مرکز، عظیم آباد کے زیر اہتمام 1999ء میں شائع ہوا تھا۔ اختر پیامی کی شاعری اور ان کے فکر و فن پر اظہار خضر نے جو تبصرے کئے ہیں ان سے اتفاق اور عدم اتفاق دونوں ہی ممکن ہے۔ لیکن پیامی کی تین بیاضوں کے ساتھ انور عظیم، شکیل الرحمٰن اور کلام حیدری

نے جو سلوک کیا اسے بہت ہی افسوس ناک کہا جائے گا۔ اگر پروفیسر جابر حسین صاحب نے ان کی اشاعت کے لئے کوئی قدم نہ اٹھایا ہوتا تو اہلِ ذوق ان شہ پاروں سے محروم ہی رہ جاتے۔ لیکن اظہار خضر نے اشتراکیت، جدیدیت، مابعد جدیدیت، وجودیت اور تجریدیت کے تعلق سے پروفیسر لطف الرحمن، شمس الرحمن فاروقی وغیرہ کو جس انداز سے نشانہ بنایا ہے وہ مذکورہ ادبی نظریات کے علمبرداروں کے ایوان میں زلزلہ لے آئے گا۔ بہرکیف کتاب میں شامل ان کے دوسرے مضامین بشمول زبان کا تخلیقی شناخت نامہ، فن اور فنکار کی شناخت کا مسئلہ اور زبان کی جمالیات اور تخلیقی عمل، یہ سب Thought Provoking ہیں اور نئی بحث کے دروازے کھولتے نظر آتے ہیں۔ اظہار خضر کی زبان رواں تو ہے مگر اکثر و بیشتر بہت ہی ادق الفاظ استعمال کر ڈالتے ہیں۔ تنقید یوں بھی ایک خشک موضوع ہے اور ادق الفاظ اسے مزید بوجھل بنا دیتے ہیں۔

بہر حال یہ کتاب علمی اور ادبی حلقوں میں پذیرائی کی مستحق ہے۔ 186 صفحات پر مشتمل یہ مجموعہ مضامین بک امپوریم، سبزی باغ پٹنہ۔4 اور مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی سے طلب کیا جاسکتا ہے۔

سید عبدالرافع

(روزنامہ ''قومی تنظیم'' پٹنہ، ۷ر نومبر، ۲۰۰۸ء)

● انسان کی تخلیق میں خالق نے جمالیاتی عنصر کا پوری طرح لحاظ رکھا ہے۔ اس لئے جمالیات انسان کی فطرت میں رچا بسا ہوا ہے۔ جمالیات قدرت کی جانب سے عطا کردہ ایک ایسا جوہر ہے جس کی انسانی زندگی کے ہر شعبہ میں کارفرمائی نظر آتی ہے۔ زبان و ادب کا بھی جمالیات سے انتہائی گہرا رشتہ ہے۔

پیش نظر کتاب ''زبان کی جمالیات'' میں اظہار خضر کے کچھ اسی نوع کے تنقیدی مضامین ہیں۔ جیسے جمیل مظہری کا شعری کردار، زبان کا تخلیقی شناخت نامہ، ادبی اور غیر ادبی تحریر، ادبی فن پارے قدروں پر مبنی ہوتے ہیں، فن اور فنکار کی شناخت کا مسئلہ، زبان کی جمالیات اور تخلیقی عمل، مولانا رومی کی جمالیات، تفہیم جمالیات کا ایک درخشاں پہلو، اختر پیامی کی نظمیں (پہلی قرأت پہلا تاثر)، فائر ایریا کا تجزیاتی مطالعہ شامل ہیں۔ ان مضامین میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس فنکار کے یہاں حس کی آنچ کس قدر تیز ہے اور شعلوں کا جلال و جمال اور تابنا کی کس درجہ پر ہیں، نیز کن ادبا و شعراء کی ادبی

کائنات زبان وبیان کی جمالیات کے ماہ وانجم سے کس قدر منور وتاباں ہے، کس فنکار کے یہاں مافی الضمیر کی ادائیگی کے لئے لفظوں کا کتنا مناسب استعمال کیا گیا ہے اور جملوں کی صحیح ترتیب وتنظیم سے کن کے یہاں کتنا فصاحت وبلاغت کا جادو سرچڑھ کر بول رہا ہے، ان نکات سے متعلق بڑی مبسوط، ناقدانہ اور محققانہ گفتگو کی گئی ہے۔ جس سے جہاں اظہار خضر کی تنقیدی بصیرت کا بخوبی اظہار ہوتا ہے وہیں موصوف کی تخلیقی صلاحیتیں اور کوششیں بھی روز روشن کی طرح عیاں ہیں۔ کتاب میں ثقیل الفاظ کے استعمال سے حتی الامکان بچنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اظہار خضر جس موضوع کو لیتے ہیں اس پر سیر حاصل اور واضح گفتگو کرتے ہیں۔ تاکہ قاری کو مضمون میں کسی طرح کی تشنگی کا احساس نہ ہو۔

اظہار خضر کی یہ تصنیف اردو کے تنقیدی ادب میں یقیناً ایک بہترین اضافہ ثابت ہوگی۔ اور محققین حضرات خاص طور سے تنقید وتحقیق کے وہ طلبا جن کا موضوع جمالیات ہے، اس کتاب سے خاطر خواہ استفادہ کریں گے۔

کتاب کی قیمت 200 روپے ہے۔

ثناء اللہ ثنا دوگھروی

(روزنامہ ''انقلاب'' نئی دہلی، ۲۰؍اکتوبر، ۲۰۱۵ء)

- جناب اظہار خضر تخلیق کار ''زبان کی جمالیات'' کو سلام ودعا!

اگر میرا یہ لفافہ آپ تک پہنچ گیا اور ایک اجنبی کو اپنی طرف مخاطب ہوتے آپ نے پڑھا تو متعجب بھی ہوں گے اور چونک بھی پڑیں گے۔

جب زبان کی جمالیات کا مطالعہ کیا تو جمیل مظہری بہت یاد آئے۔ کیونکہ بہت دنوں پہلے لکھنؤ، گنگا پرساد میموریل ہال میں موصوف کے ساتھ مشاعرہ میں شرکت کر چکا ہوں اور جب جمیل صاحب نے یہ شعر پڑھا۔

بقدر پیمانۂ تخیل سرور ہر دل میں ہے خودی کا\
اگر نہ ہو یہ فریب پیہم تو دم نکل جائے آدمی کا

یہ شعر اہل لکھنؤ سن کر پھڑک اٹھے اور بہت دیر تک ہال چیخ وپکار سے گونجتا رہا اور میں اس تصور میں گم ہو گیا کہ یگانہ چنگیزی کو منہ کالا کر کے گدھے پر بٹھانے والے لکھنوی مغرور صفت شعراء کو

جمیل مظہری نے صرف ایک شعر پڑھ کر گدھوں کی طرح سی پوں سی پوں کا شور مچانا سکھا دیا۔ اور آج ایک بہاری شاعر نے بہاری شاعر کا بدلہ لے لیا۔ کیونکہ یگانہ چنگیزی میری پسند کا شاعر ہے۔ مجروح سلطانپوری کی طرح بے لاگ و لپیٹ کے شعر تخلیق کرنے والا شاعر ہے اور اہل لکھنؤ یا یہاں کے اساتذہ جب یگانہ کی شعری فنکاری سے ہارنے لگے تو یگانہ کے ساتھ ایسی گھٹیا حرکت کر بیٹھے جو ادبی تاریخ کا ایک سیاہ باب بن گیا۔ یہ بات اسی طرح میری سمجھ میں کل بھی آئی تھی اور آج بھی آرہی ہے۔ کیونکہ جمیل مظہری کل بھی بڑا شاعر تھا اور آج بھی۔ اپنی چند آفاقی تخلیقات میں مجھے زندہ جاوید نظر آرہا ہے۔ کیونکہ وہ دن بھی آئے گا جب ہر چیز فنا ہو جائے گی۔ مگر جو تخلیقات آفاقی درجہ رکھتی ہیں، انہی کو بقا حاصل ہے۔ اچھی اور معیاری تخلیقات بغیر ہاتھ پاؤں کے محو سفر رہتی ہیں۔ جیسے بہار کا عظیم شاعر، شاد عظیم آبادی کی غزل ۔

ڈھونڈھو گے اگر ملکوں ملکوں ملنے کو نہیں نایاب ہیں ہم
تعبیر ہے جسکی حسرت و غم اے ہمنفسو وہ خواب ہیں ہم

جگر مرادآبادی گونڈہ میں ۱۹۳۰ء میں آکر آباد ہو گئے تھے۔ جب وہ کچھ اداس ہوتے تھے تو شاد عظیم آبادی کی یہ غزل مجھ سے سنتے تھے۔

شاگرد شاد عظیم آبادی، پروفیسر عطا کاکوی سے میرے ادبی تعلقات تھے اور میں اکثر و بیشتر پٹنہ آکر ان کا مہمان ہوتا تھا۔ ان کی جملہ کتابوں سے مجھے پٹنہ کے ادبی محرکات کی خاصی جانکاری تھی۔ ایک بار امام فیملی میں جا کر وارد ہو گیا اور جمیل مظہری کے در کی خاک ماتھے سے لگائی۔ کیونکہ جمیل مظہری غزل کا بڑا شاعر ہے اور مسٹر اظہار خضر آپ نے زبان کی جمالیات کا کام سرانجام دے کر مرحوم مغفور جمیل مظہری پر ادبی احسان کیا اور خود کو بھی ادب کی سرزمین میں لالہ زار کر دیا۔ ''زبان کی جمالیات'' کے مطالعہ کے بعد میں دعوے سے کہتا ہوں کہ یہ کتاب بے حد معیاری اور گلشنِ ادب کا مہکتا گلاب ہے جس کی خوشبو میرے دل و دماغ کو معطر کیے ہے۔

کل دن بھر کس نے مجھ کو مہکایا تھا
اب یاد آیا تم سے ہاتھ ملایا تھا

میرا نام قمرالدین خاں یوسف زئی المتخلص قمر گونڈوی ہے۔ جگر صاحب کی وفات کے بعد میں نے محلّہ کا نام کوچہ جگر کر دیا۔ یہی میرا پوسٹل ایڈریس ہے۔ میں نے جگر، مجروح، پروفیسر ملک زادہ منظور، وسیم بریلوی پر تحقیقی کتابیں لکھی ہیں۔ لگ بھگ نثری اور شعری انیس کتابیں ترتیب دے چکا

ہوں۔ محض اس جنوں کے عوض ۔

اپنی پہچان بنا لوں تو چلوں میخانے
ساقی نئے چہروں کو خاطر میں نہیں لاتا ہے

میں نے اپنی اس آخری عمر کی ڈھلوان میں خود کو قلمی کاموں کے ساتھ ڈھکیل لایا ہوں تو آپ کو بھی مشورہ دیتا ہوں قلم کا سفر جاری رہے۔ آپ بہت معیاری رائٹر ہیں اور اگر آپ چاہیں تو اپنے قلم کی دھار تھوڑی کم بھی کر سکتے ہیں تا کہ کم پڑھے لکھے بھی آپ کو بخیر و خوبی سمجھیں اور آپ کا بھی احترام کریں۔

آپ سوچتے ہوں گے کہ اس اجنبی کے ہاتھ میں کیسے لگ گیا تو سنئے جس دن نتیش صاحب کی حلف برداری تھی، اس دن میں احمد جاوید کا مہمان تھا۔ میں نے بھی اس حلف برداری کی رسم کی خوشی میں شرکت کی اسی صبح انقلاب اخبار پٹنہ میں میرے تاثرات میری تصویر کے ساتھ چھپے اور جو نظم میں نے ماؤلنکر ہال نئی دہلی میں پڑھی تھی، اس خوشی کے موقع پر بھائی جاوید نے وہ نظم بھی چھاپ دی۔ ماؤلنکر ہال نئی دہلی میں مجھے بلا کر اشوک باجپئی نے وہ جگر نامہ جس نے ۱۹۷۲ء میں مجھے ساہتیہ اکادمی کا ایوارڈ دلوایا تھا واپس کرا دیا۔ یہی وجہ بنی نتیش صاحب کی حلف برداری میں میری شمولیت کی۔ انہیں احمد جاوید کے گھر زبان کی جمالیات پڑھی۔ پسند خاطر ہوئی تو جاوید سے کہا یار یہ تو میرے کام کی چیز ہے۔ لے لوں۔ بولے ضرور لے لو مگر شرط ہے پڑھنے کے بعد حق و صداقت کے ساتھ خامہ فرسائی ہونا چاہئے۔ تو میری سمجھ میں جو آیا لکھ دیا۔

قمر گونڈوی

گونڈہ، اتر پردیش، ۷/ جنوری، ۲۰۱۶ء

● اظہار خضر کی کتاب ''زبان کی جمالیات'' نظریاتی اور تجزیاتی مقالات کا مجموعہ ہے، پانچ مقالات تجزیات کے ضمن میں آتے ہیں ان میں کہیں جمیل مظہری کے شعری کردار کا تعارف ہے، کہیں شکیل الرحمٰن کی کتابوں (مولانا رومی کی جمالیات اور تصوف کی جمالیات) پر مفصل گفتگو ہے، کہیں اختر پیامی کی نظم نگاری کا مطالعہ ہے اور کہیں الیاس احمد گدی کے ناول 'فائر ایریا' کا تنقیدی جائزہ ہے۔ ان تجزیاتی مضامین میں بھی فن پاروں کے خوب و زشت کا جائزہ لیتے ہوئے اظہار کے انتقادی نظریات کی عکاسی مل جاتی ہے۔ ان کے علاوہ جو مقالات ہیں وہ مقالہ نگار کے فکر و فن کو تفصیل سے پیش کرتے ہیں۔ ایک

اچھی بات یہ ہے کہ اظہار خضر انتقادی مسائل پر غور کرتے ہوئے آزادانہ اور بسا اوقات بے باکانہ روش اختیار کرتے ہیں۔ 'بڑے ناقدین' کے اتباع اور ان کی تقلید و تائید سے ہٹ کر ادبی امور پر وہ خود اپنی رائے رکھتے ہیں اور عام کلیات و محاکمات کی دریوزہ گری نہیں کرتے۔ یہ آزادی اور خود اعتمادی آگے چل کر ان کے اختصاص و امتیاز کا وسیلہ بن سکتی ہے۔

موجودہ صورت حال یہ ہے کہ اظہار خضر تخلیق فن میں فکر و موضوع کے مقابلے میں الفاظ کے در و بست اور ان کے غیر رسمی استعمال کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ کئی جگہ انہوں نے اپنے اس تصوّر کا اعادہ کیا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے حوالے سے طویل گفتگو ہو سکتی ہے اور فن پارے میں Content اور اسلوب نیز ان کے رشتے اور تناسب پر تبادلۂ خیال کی بڑی گنجائش ہے۔ مگر میں اس وقت اس بحث سے قطع نظر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اظہار خضر نے اپنے اس نقطۂ نظر پر جس اسلوب اور جن الفاظ کے وسیلے سے زور ڈالنے کی کوشش کی ہے وہ جگہ جگہ مبہم اور پیچیدہ ہو گئے ہیں۔ اس کی چند مثالیں یوں ہیں:

> ''تخلیقی فن کاروں کی فن کاری کا کمال فن ان کے وسیلۂ اظہار میں ہی پوشیدہ ہے ذہنی کوائف اور باطن کی ہیجان انگیزیاں، خارج کی سطح پر فکر و شعور کی جس صورت میں ظاہر ہوتی ہیں ان میں فن کار کی اظہاری صلاحیتیں موجزن رہتی ہیں۔''
>
> [زبان کا تخلیقی شناخت نامہ]

> ''کسی فن پارے میں زبان فن کار کی فکری سرگرمیوں کے ترسیلی تقاضوں سے فن کی سطح پر عہدہ برآ ہوتی ہے تو فنکار کی یہ لفظی بُنت کاری اس کے تخلیقی ڈکشن کی ضامن بنتی ہے۔''
>
> [جمیل مظہری کا شعری کردار]

> ''اظہار فن کی سطح پر ان افکار پریشاں کے مختلف اجزا ایک اکائی کی صورت میں نظر آتے ہیں یعنی باطن کی کشاکش ہائے ذہنی لفظوں کی فن کاری کی صورت میں ظاہر ہو کر فن کی ایک فطری صورت اختیار کر جاتی ہے۔''
>
> [جمیل مظہری کا شعری کردار]

> ''لہٰذا اظہار کی سطح پر لفظوں کے تخلیقی اور فن کارانہ استعمال میں چونکہ اس کی قوت

بیان ہی کلیدی حیثیت رکھتی ہے اس لئے یہ ایک ارادی عمل ہے جس میں بہر صورت آورد کی کیفیتوں کا ہونا لازمی ہے۔

[زبان کا تخلیقی شناخت نامہ]

زبان کے تخلیقی نظام سے میری مراد وہی جدلیاتی نظام ہے جس میں الفاظ اپنے لغوی معنی سے ہٹ کر اظہار کی سطح پر ترسیل وابلاغ کے ایک نئے معنیاتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ فن کار کا یہ عمل بالکل شعوری اور ارادی ہوگا۔

[زبان کا تخلیقی شناخت نامہ]

میرے نزدیک ادب نام ہے زبان کے امکانات کو وسیع سے وسیع تر کرنے کا۔ کیونکہ زبان میں ایسی بے پناہ ترسیلی قوت ہوتی ہے کہ وہ فن کار کی فکر کو ہر وقت دعوت غور وفکر کے لئے مہمیز کرتی رہتی ہے۔

[زبان کا تخلیقی شناخت نامہ]

صحیح اور اچھی باتیں رواں اور غیر مبہم اور شگفتہ زبان اور لہجے میں ادا ہوتی ہیں تو قابل قبول ہو جاتی ہیں، اظہار خضر خود بھی اعتراف کرتے ہیں کہ ''بے ربطی اور جملوں کے انتشار و پراگندگی سے مملو تحریریں نثر کے بہترین فنی نمونے ہو ہی نہیں سکتیں خواہ اس میں علوم وفنون اور معلومات کا وافر ذخیرہ ہی کیوں نہ ہو۔ (ص:۴۸)

مجھے امید ہے کہ میری باتیں صدا بہ صحرا ثابت نہیں ہوں گی اس لئے کہ میں مستقبل کے ایک اچھے تنقید نگار سے ہم کلام ہوں۔

پروفیسر علیم اللہ حالی

سہ ماہی ''انتخاب'' پٹنہ، شمارہ۔۲۱، ۲۰۱۰ء

○ ○ ○

مانپوری ـــــ احوال و آثار

(تاثرات اور تبصرے)

● اظہار خضر کی تصنیف ''مانپوری ـــــ احوال و آثار'' جدید اردو ادب میں ایک قابل قدر اضافہ ہے۔ انجم مانپوری کی حیات اور تخلیقات پر اپنی نوعیت کا پہلا کام ہے۔ ایک باشعور محقق اور ایک صاحب نظر نقاد کی حیثیت سے اظہار خضر نے وہ کارنامہ انجام دیا ہے جو اب تک ہم سب کے لئے ایک خواب تھا۔

انجم مانپوری اردو ادب میں خالص مزاح (Pure Humour) کے فنکار کی حیثیت سے ہمیشہ یاد رکھے جائیں گے، ان کے خالص مزاح کی سب سے بڑی خصوصیت گدگدی پیدا کرنے والی اُن کی شگفتہ نثر ہے۔ جو مضامین لکھے ہیں وہ انشایئے کا ایک عمدہ معیار قائم کرتے ہیں۔ ''میر کلو کی گواہی'' ان کا شاہکار کارنامہ ہے جو سماج کے ہر طبقہ میں مقبول رہا ہے لوگ مانپوری صاحب کو میر کلو کی گواہی سے پہچاننے لگے۔ ''کرایہ کا ٹم ٹم'' بھی اپنی نوعیت کا واحد انشائیہ ہے کہ جس میں خالص مزاح کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ اظہار خضر کی اس کتاب کے مطالعے سے اُن کے فن کی جو خصوصیات سامنے آتی ہیں۔ اُن سے اردو طنز و مزاح کی تاریخ میں اُن کا ایک منفرد مقام بن جاتا ہے۔ اظہار خضر نے 49 صفحات کا جو مقدمہ تحریر کیا ہے اُس کی حیثیت تاریخی ہوگی اس کا مجھے یقین ہے۔ طنز و مزاح اور انجم مانپوری پر کام کرنے والے اس مقدمے سے ہمیشہ استفادہ کرتے رہیں گے۔ تخلیقی آثار کے عنوان کے تحت مانپوری صاحب کے 12 انشائیوں کو کتاب کے دوسرے حصے میں جمع کر دیا ہے، پڑھنے والوں اور خصوصاً تحقیق کرنے والوں کو اِدھر اُدھر بھاگنا نہیں پڑے گا۔ تمام نمائندہ انشایئے ایک جگہ مل جائیں گے۔

اظہار خضر صاحب نے بڑی محنت اور ریاضت کے بعد یہ کتاب پیش کی ہے وہ قابل مبارکباد ہیں۔ کیا اچھا ہو یہ کتاب قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان یا ساہتیہ اکیڈمی ایک بار پھر خوبصورت شائع کرے۔ اس کتاب کو ہندوستان کی تمام یونیورسٹیوں کے شعبۂ اردو کے نصاب میں شامل ہونا چاہئے۔

پروفیسر شکیل الرحمن

ماہنامہ ''آجکل'' نئی دہلی، ستمبر ۲۰۱۰ء

- طنز و مزاح کی دنیا میں انجم مانپوری اتنے معروف نہیں جس قدر انہیں ہونا چاہئے تھا۔ دراصل خود بہار کے معتبر نقادوں نے ان کی حیثیت سے باخبر ہونے کے باوجود نہ معلوم کس تعصب کے تحت انہیں نظر انداز کیا۔ کلیم الدین احمد نے ایک طویل مقالہ اُردو میں طنز و مزاح کے موضوع پر قلمبند کیا لیکن اس میں مانپوری کے لئے کوئی جگہ نہیں نکل سکی۔ یہ ایک ایسا افسوسناک عمل ہے جس سے خود کلیم الدین احمد کی تنقید نگاری پر ضرب پڑتی ہے۔ کچھ دوسرے نقادوں کا بھی یہی حال رہا ہے۔ یہاں سے باہر کے لوگ انہیں کیوں منہ لگانے لگے جب اپنے ہی گھر میں ان کی کوئی حیثیت متعین نہ ہو سکی۔ لیکن اس کے باوجود انجم مانپوری اپنی نگارشات کے ساتھ زندہ اور تابندہ ہیں۔ میں نے اپنے ایک مضمون ''طنز و مزاح کی شعریات'' میں لکھا تھا۔ جو اب میرے نئے مجموعۂ مضامین ''تفہیم فکر و معنی'' کا جزو ہے۔ تو الفاظ یہ تھے:

> ''.......لیکن ان لوگوں سے بہت پہلے مجھے انجم مانپوری کا ذکر کرنا چاہئے تھا جن کی ظریف اور طنزیہ تحریروں میں واقعات ہوتے ہیں جبکہ اُردو ظرافت اور طنز کی تاریخ اپنے دامن میں زیادہ episodes نہیں رکھتی، حالانکہ مغرب میں طنز و ظرافت کی بوطیقا episodes ہی سے مرتب ہوتی ہے۔ انجم مانپوری نے اپنی شاہکار تحریروں میں واقعات کو اس طرح پیش کیا ہے کہ ہماری سماجی زندگی کے کتنے ہی پہلو اُبھر جاتے ہیں اور جنہیں ہم بالکل عریاں دیکھتے ہیں۔ انجم قہقہے نہیں لگاتے بلکہ تبسم زیر لبی سے نشتر زنی کرتے نظر آتے ہیں۔''

اس کے علاوہ میں نے اپنی کتاب ''تاریخ ادب اردو'' میں انجم مانپوری پر تفصیلی روشنی ڈالی ہے، لیکن زیر نظر کتاب کئی لحاظ سے بے حد وقیع ہے۔ اظہار خضر مانپوری کے رشتہ داروں میں ایک ہیں۔ انہوں نے موصوف کے ذاتی احوال پر بھی روشنی ڈالی ہے اور ''مانپوری کا آرٹ'' کے عنوان سے طویل مضمون قلمبند کیا ہے جو کئی لحاظ سے بے حد اہم ہے۔ مانپوری کی تفہیم کے لئے ایسے مضمون کی ضرورت تھی جو اظہار خضر نے پوری کی اور بطریق احسن۔ اس کے بعد انہوں نے انجم مانپوری کے بارہ اہم مضامین کو اس مجموعے کی زینت بنائی ہے۔ ''میر کلو کی گواہی''، ''کرایہ کی ٹم ٹم''، ''میری عید''، ''سکنڈ ہینڈ موٹر''، ''ہوم پالٹیکس''، ''وبالِ جان''، ''ناگہانی دوست''، ''پنک آشرم''، ''آنریری مجسٹریٹ''، ''میونسپل الیکشن''، ''ناخواندہ مہمان'' اور ''مرنے کے بعد'' یہ بارہ مضامین ایسے ہیں جو مانپوری کے آرٹ کی تفہیم میں بے حد معاون ہیں۔ ''میر کلّو کی گواہی'' اور ''کرائے کی ٹم ٹم'' تو وہ مضامین ہیں جن سے کم از کم بہار کے پڑھے لکھے

لوگ اچھی طرح واقف ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی کہ یہاں کی مختلف یونیورسٹیوں کے نصاب میں یہ مضامین رہے ہیں۔ اور اب ''میر کلّو کی گواہی'' کی حیثیت کلاسیکی ہوگئی ہے۔ نیز دوسرے مضامین بھی کم اہم نہیں۔ اظہار خضر نے اپنے تجزیے میں ان کا قدرے تجزیہ بھی کیا ہے اور یہی نہیں ''مانپوری ـــــ احوال و آثار'' میں بعض بے حد نئی باتیں سامنے لائی ہیں۔

انجم مانپوری کے ذیل میں یہ مرتبہ مجموعہ بے حد اہم ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ایک بڑی ضرورت کو پورا کرنے کا حکم رکھتا ہے۔ میں اس کتاب کی اشاعت کے لئے اظہارِ خضر کو مبارکباد دینا چاہتا ہوں۔ یقیناً ان کی سعی مشکور طنز و مزاح سے دلچسپی رکھنے والوں کے لئے ایک تحفہ ثابت ہوگی۔

پروفیسر وہاب اشرفی

سہ ماہی ''مباحثہ''، پٹنہ، جون تا نومبر ۲۰۱۰ء

● اپنے تفصیلی مقدمے میں اظہار خضر نے انجم مانپوری کی تحریروں کی تفہیم اور ان کے انشائیوں کی معنویت سے متعلق جن امور کا ذکر کیا ہے ان سے ان کی تنقیدی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ مزاح و ظرافت کی افادیت کے سلسلے میں خود انجم مانپوری کا یہ شعر معیار و اصول کا اشارہ نما ہے، وہ کہتے ہیں:

مانپوری مسخرہ پن کو نہیں کہتے مزاح
چاہئے سنجیدگی بھی کچھ ظرافت کے لئے

انجم مانپوری کے انشایئے اسی اصول کے ترجمان ہیں۔ اظہار خضر نے اسی روشنی میں مانپوری کی تحریروں کا جائزہ لیا ہے اور وہ ہمیں اس صحیح نتیجے تک پہنچاتے ہیں کہ:

> ''خیال رہے کہ مزاح میں جب سنجیدگی کے راستے طنز کے عناصر اپنی جگہ بنا لیتے ہیں تو ظرافت کا ایک عمدہ تخلیقی نمونہ وجود میں آجاتا ہے چنانچہ مانپوری کی مزاحیہ تحریریں ہنسوڑ پن، تمسخر، استہزا اور پھبتی سے بالاتر طنز کی تیز دھار سے فرد اور زندگی کے پھوڑوں پر نشتر زنی کرتی نظر آتی ہیں۔ اب یہ مزاحیہ تحریریں محض ہنسنے ہنسانے کی چیز نہ رہ کر ہمیں اور آپ کو غور و فکر کے لئے اکساتی ہیں۔''

اظہار خضر نے اس کتاب میں انجم مانپوری کے بارہ انشائیوں کا انتخاب کر کے اسے ایک قیمتی تحفہ بنا دیا ہے اس لئے کہ ان کی کتاب طنزیات مانپوری (حصہ اول و دوم)، مطائبات مانپوری اور مرنے

کے بعد اب ناپید ہو چکی ہیں۔

اس کتاب سے مانپوری کی تحریروں کے شیدائی بادۂ شبانہ کی سرمستیاں حاصل کر سکتے ہیں۔

پروفیسر علیم اللہ حالی

سہ ماہی ''انتخاب'' پٹنہ، شمارہ۔۲۱، ۲۰۱۰ء

● آپ کی مرتبہ کتاب ''مانپوری ـــــ احوال و آثار'' کا ایک نسخہ مولانا آزاد لائبریری کے لئے موصول ہوا۔ اس کرم فرمائی کے لئے شکریہ! ہماری لائبریری کے اندراج رجسٹر کے مطابق اس کا نمبر ۱۵۴۹۴۵ ہے۔

انجم مانپوری کا انتخاب شائع کر آپ نے بڑا ہی اہم کام کیا ہے۔ انجم مانپوری جیسی شخصیت پر بہاریت کی چھاپ ایسی آئی کہ بہار سے باہر اس قاموسی شخصیت سے لوگ واقف ہی نہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کی تحریروں کو بیرونِ بہار متعارف کرایا جائے۔ آپ اس کتاب کو مختلف رسالوں میں تبصرے کے لئے ضرور بھیجیں۔ اس طرح سے اس کی تشہیر بھی ہوگی۔

محولہ بالا تصنیف ہماری لائبریری کے لئے ایک گراں قدر عطیہ ہے۔ ہمیں امید ہے کہ ہماری لائبریری کے قارئین اس انتخاب مانپوری کا دلچسپی سے مطالعہ کریں گے!

پروفیسر شباہت حسین

لائبریرین و انچارج، مولانا آزاد لائبریری، علی گڑھ، ۵/اگست ۲۰۱۰ء

⊙ ⊙ ⊙

مکتبہ اشارہ کی اہم مطبوعات

۱. تشنگی (مجموعہ کلام: ۱۹۹۹ء) قیوم خضر
ترتیب و تہذیب: اظہار خضر، قیمت: ۱۰۰ روپے

۲. ارتعاش قلم (ادبی مضامین کا مجموعہ: ۲۰۰۰ء) قیوم خضر
ترتیب و تہذیب: اظہار خضر، قیمت: ۱۰۰ روپے

۳. محاسبہ (خود نوشت سوانح عمری: ۲۰۰۲ء) قیوم خضر
ترتیب و تہذیب: اظہار خضر، قیمت: ۱۰۰ روپے

۴. انتخاب کلام اثر (۲۰۱۴ء): انتخاب کنندہ: قیوم خضرت
ترتیب و تہذیب مع مقدمہ: اظہار خضر، قیمت: ۱۰۰ روپے

۵. زبان کی جمالیات (ادبی مضامین کا مجموعہ ۲۰۰۷ء)
مصنف: اظہار خضر، قیمت: ۲۰۰ روپے

۶. تجزیے (اردو فکشن سے مصافحہ، مطبوعہ ۲۰۱۷ء)
مصنف: اظہار خضر، قیمت: ۲۰۰ روپے

مکتبہ اشارہ، سیٹی کورٹ، نزد: اوما پٹرول پمپ
پٹنہ ـ ۸۰۰۰۰۷

"آپ کی کتاب 'زبان کی جمالیات' مجھے مل گئی ہے۔ اتنی دلچسپ ہے کہ اِن دو ایک روز میں ہی میں نے پڑھ لی ہے۔ آپ کا شکرگزار ہوں کہ آپ نے یہ کتاب بھیجنے کی زحمت کی۔ ورنہ میں بعض بہت ہی اچھے مضامین کے مطالعہ سے محروم رہ جاتا۔

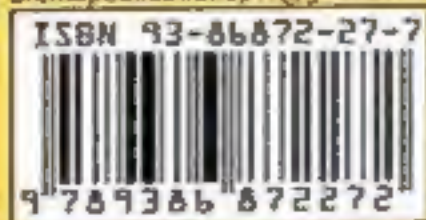
ہمارے یہاں اکثر نقاد اوّل تا آخر اپنی پہلے سے ہی سوچی سمجھی ایک اسی بات کو حتمی طور پر سمجھانے پر اصرار کیے جاتے ہیں جس سے زیر مطالعہ تخلیق میں اُن کی متوقع شمولیت مشکوک سی معلوم ہونے لگتی ہے۔ اس کے برعکس آپ کے یہاں قاریانہ اساس کی چاہ اتنی بھرپور ہے کہ آپ شروع سے آخر تک گویا اپنی تلاش کے عمل میں جٹے ہوئے ہیں اور یوں آپ کا ریڈر بھی آپ ہی آپ، آپ کی تلاش میں شامل ہو جاتا ہے۔ ہماری تنقید میں ادبی رسائی کی اس تخلیقی جہت کی بڑی گنجائش ہے۔ خدا آپ کے تخلیقی تجسس کے اسباب کو اسی مانند گاڑھا کیے رکھے اور آپ اپنی مہمیں سر کرتے رہیں۔"

جوگندر پال، نئی دہلی

۷/ جون ۲۰۰۸ء

Tajziye (Shake Hand with Urdu Fiction)
by Izhar Khizer

arshia publications

arshiapublicationspvt@gmail.com

+91 9971-77-5969

www.arshiapublications.com

arshiapublicationspvt@gmail.com